Sammlung

Musikalischer Vorträge

herausgegeben

von

Paul Graf Waldersee.

Fünfte Reihe.

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1884.

Inhalt.

Die Söhne Sebastian Bach's.

von

C. H. Bitter.

49.

Die Söhne Sebastian Bach's.

von

C. H. Bitter.

Bei Betrachtung der alten Schule der Kontrapunktisten und Orgelspieler des vorigen Jahrhunderts tritt dem aufmerksamen Beobachter vor Allem die auffallende Thatsache entgegen, daß von den beiden hervorragenden Häuptern derselben, den beiden größesten deutschen Tonsetzern jener Zeitperiode, deren Leben und Wirken so viele Vergleichungs- und Berührungspunkte bietet, der eine, Händel, gar keine Schule gebildet, keine Nachfolge hinterlassen hat, während der andere, Seb. Bach, außer von einer ungewöhnlich großen Anzahl von Schülern jeder Art vorzugsweise von seinen Söhnen die Weiterführung seines Wissens und Könnens, des großartigen Wirkens und Schaffens erwarten durfte, das er in einer mehr als fünfzigjährigen Thätigkeit als Organist und Kantor, als Komponist, Orgel- und Klavierspieler ersten Ranges in so verschiedenen und weiten Kreisen geübt hatte.

Eine andere, nicht weniger auffallende Thatsache ist die, daß Seb. Bach von der Mitwelt, wie hoch diese ihn insbesondere als großen Orgel-Virtuosen bewundert haben mag, doch im Übrigen wenig verstanden und geschätzt wurde, daß aber sein zweiter Sohn Carl Philipp Emanuel, der ihm in Allem doch so weit nachstand, während seines langen Lebens weit über den Vater hinaus verehrt wurde und daß, während man ihn demnächst wieder völlig vergaß, das Andenken seines großen Vaters wie von selbst auflebte

und dessen Werke in die erste Reihe der Schöpfungen deutscher Tonsetzer eingestellt wurden.

Nicht weniger bemerkenswerth ist es, daß Seb. Bach's Nachkommenschaft, des Sproßen und Enkels eines Stammes von Musikern, die zweihundert Jahre hindurch in Thüringen und Sachsen in so großer Zahl gelebt, gewirkt und zur Ehre Gottes ihre Kunst geübt hatten, der selbst mit nicht weniger als 12 Söhnen gesegnet war, bereits mit dem Ende des vorigen Jahrhunderts erlöschen sollte. Nur ein einziger Nachkomme (Friedrich Wilhelm Ernst, des Bückeburgers Sohn † 1843) ist in die jetzige Zeit als letzter Enkel Seb. Bach's herüber getreten.

Das große und blühende Geschlecht ist abgestorben. So weit es von dem ersten Zweige des Johann Bach, des Rathsmusikers zu Erfurt († 1673), herstammte, hatte es schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts nachweislich keine Musiker mehr erzeugt.

Nicht alle Söhne des großen Tonsetzers waren seiner würdig geblieben. Dennoch ist das Absterben der zahlreichen Familie desselben ein in der Kunstgeschichte so bedeutungsvolles Ereignis, daß es das Recht aufmerksamer Beobachtung in Anspruch nehmen darf.

Im Anschluß an die Schüler und Söhne Seb. Bach's hatte sich zu Berlin in gemeinschaftlichem Wirken zahlreicher Künstler jene neue (die Berliner) Schule gebildet, durch welche die altklassische Musik im Gegensatze zu der Musik der Opernbühne und der auf dieser mehr und mehr um sich greifenden italiänischen Geschmacksrichtung gepflegt und fortentwickelt wurde, und in Em. Bach, Kirnberger, Marpurg, Nichelmann, Fasch, Quanz, Agricola, den Benda's, sowie in Graun und dessen Bruder hatte sie ihre bedeutendsten Vertreter gefunden. Der polyphone Stil war mit Seb. Bach und Händel auf seinem Gipfelpunkt angekommen. Darüber hinaus war ein Neues, waren greifbare Fortschritte nicht mehr möglich. Das eigensinnige Verfolgen der alten Richtung würde zur Verknöcherung, zur Versumpfung geführt haben. Zeugnis hiefür hat Friedemann Bach, Sebastians ältester bedauernswerther Sohn abgelegt, der, wie wenige begabt, Kontrapunktist im vollsten Sinne des Wortes, daran zu Grunde gegangen ist, daß er nur auf den unveränderten Bahnen weiter schreiten wollte. Es war eben nothwendig, daß neue Wege, neue Formen gefunden wurden, um die Kunst, wie sie sich bisher entwickelt hatte,

mit frischen Blüthen zu schmücken, sie der neu aufstrebenden Generation zugänglich, verständlich zu machen.

Den Söhnen des großen Vaters würde vor allem Anderen die ehrenvolle und schöne Aufgabe zugefallen sein, demgemäß das künstlerische Vermächtnis zu erfüllen, was Seb. Bach ihnen hinterlassen hatte. Vier derselben waren Musiker geworden und hätten erfüllen sollen, was ein günstiges Schicksal in ihre Hände gelegt. Drei von ihnen hatten sich auch zu Künstlern von großem Rufe, zu berühmten Männern emporgearbeitet. Einer, der älteste, Sebastians Lieblingssohn, ging an innerer und äußerer Zerfahrenheit zu Grunde. Einer (der Bückeburger) blieb in der Mittelmäßigkeit stecken, der jüngste von ihnen, der Londoner Bach (Johann Christian), verschleuderte die reichen Gaben, die ihm die Natur verliehen, den Schatz des Wissens und Könnens, den er erlangt hatte, in leichtsinniger Oberflächlichkeit, und nur Carl Philipp Emanuel, der zweite Sohn des großen Kantors an der Thomasschule zu Leipzig, trat mit kühnem und freiem Geiste in die neue Zeit über, deren schönste Blüthen in das letzte Fünftheil des vorigen Jahrhunderts fallen.

Wie Sebastian Bach für die Orgel und die evangelische Kirchenmusik, wie Händel für das Oratorium, Gluck für die Oper, Haydn für die Instrumentalmusik, so eröffnete er für das Klavier, nicht weniger aber auch für das deutsche Lied die Bahn neuer Schöpfungen, deren die gebildete Welt bedurfte, deren sie harrte. Er war es, der zuerst gewagt hat, populäre Musik zu schreiben, populär im besten Sinne des Worts; zu ihm hatten die Zeitgenossen fast 50 Jahre lang mit bewunderndem Erstaunen aufgeblickt. Auf seinen Grabhügel darf die Nachwelt mit dankbarem Sinne ehrende Kränze des Ruhms und der Anerkennung niederlegen.

Nach diesen Vorausschickungen, welche in den hier folgenden Auseinandersetzungen zu begründen sein werden, wird man es natürlich finden, wenn die Betrachtung des Schicksals der Söhne Seb. Bach's sich zuerst und auch vorzugsweise mit Carl Philipp Emanuel, als dem für die Kunstgeschichte und ihre Entwickelung allein Bedeutsamen, zu beschäftigen haben wird. Erst in zweiter Linie soll seiner anderen Brüder gedacht werden.

Emanuel war der dritte Sohn Sebastians mit dessen erster Gattin Maria Barbara, am 14. März 1714 zu Weimar

geboren. Sein älterer Bruder **Wilhelm Friedemann** war bei seiner Geburt 4 Jahre alt; ein anderer, um ein Jahr älterer Bruder, **Johann Christoph**, war bereits gestorben. Das Haus war noch leer von Kindern wie von Schülern. Die Jugendzeit **Emanuel Bach's** bietet nach keiner Richtung hin ein Bild bewegter oder seltsamer Lebensverhältnisse. Sie wickelte sich in jenen kleinen bürgerlichen Kreisen mit der nothwendigen Regelmäßigkeit ab, in denen die Familie eines Musikers jener Zeit, auch bei sonst hervorragender Stellung, sich in großen wie in kleinen Städten zu bewegen hatte. Man betrachtete zu jener Zeit die Musik noch als eine Art von handwerks- oder gewerbsmäßiger Beschäftigung. Daß in ihr eines der idealsten Güter die das Leben bieten kann gepflegt wurde, war der Mehrzahl der Bewohner der Städte und des Landes noch nicht klar geworden. **Emanuel** lernte und sah vor Allem, wie seine Eltern in ihrem häuslichen Wesen und in ihrem künstlerischen Treiben zur Ehre Gottes in ruhiger Tüchtigkeit arbeiteten und wirkten.

Als **Sebastian Bach** Weimar verließ um nach Cöthen zu ziehen, war **Emanuel** 3 Jahre alt; als die Familie nach Leipzig ging, stand er im 10. Jahre. Man weiß von ihm sonst nur, und zwar aus seinen eigenen Angaben, daß er hier die Thomasschule (muthmaßlich bis zu Ende seines 19. Jahres, 1733) besucht und die Rechte studirt, demnächst aber zu gleichem Zwecke die Universität zu Frankfurt a/O. bezogen hat, wo er vier Jahre geblieben ist.

Ihm ist hienach eine sorgfältige wissenschaftliche Bildung zu Theil geworden, wie solche seine Standesgenossen jener Zeit nur selten zu erreichen vermochten. Er war mit **Graun**, dem späteren Kapellmeister, und **Quanz**, dem ersten Flötisten Friedrichs des Großen, der einzige Musiker aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, der der Feder völlig gewachsen war, eine Wohlthat, die ihn durch sein ganzes Leben hindurch hilfreich begleitet hat.

Über den Gang, den **Emanuel Bach's** musikalische Studien genommen haben, eines Mannes, der wie man später sehen wird, sich als einer der größesten Theoretiker seiner Zeit bewährt hat, wissen wir nur das Wenige, was er in seiner Selbstbiographie sagt: „In der Komposition und im Klavierspielen habe ich nie einen anderen Lehrmeister gehabt, als meinen Vater."

Daß er außer dem Klavier und selbstverständlich der Orgel

noch andere Instrumente gespielt habe, davon ist keine Nachricht auf uns gekommen, während man weiß, daß Friedemann Bach neben den Hauptinstrumenten auch, wie es scheint, sehr fertig, die Violine gespielt hat.

Die durch eine Bemerkung Hilgenfeld's verbreitete Annahme, daß Emanuel Bach die Musik nur zu seiner Freude gelernt habe und eigentlich den Wissenschaften bestimmt gewesen sei, erweist sich bei näherer Betrachtung aller hierauf bezüglicher Verhältnisse als unrichtig. Emanuel Bach war durch und durch Künstler und war zu einem gründlichen und tüchtigen Musiker erzogen. Sein Talent wies ihn von früh an auf die schöne Kunst hin, in der seine Familie von Alters her so Großes geleistet hatte, und die wissenschaftlichen Studien gingen bei ihm offenbar nur neben jener her.

Er hat auch keinen Augenblick geschwankt, sich der Musik als seiner bleibenden Lebensaufgabe zu widmen. Er selbst sagt hierüber: „Als ich 1738 meine akademischen Jahre (in Frankfurt a/O.) endigte und nach Berlin ging, bekam ich eine sehr vortheilhafte Gelegenheit, einen jungen Herrn in fremde Länder zu führen: ein unvermutheter gnädiger Ruf zum damaligen Kronprinzen von Preußen, jetzigen König, nach Ruppin, machte, daß meine vorhabende Reise rückgängig wurde."

Es ist dies, nächst seiner weiteren Berufung nach Hamburg (welche 30 Jahre später erfolgte), fast das einzige Ereignis, welches abgesehen von seiner Thätigkeit als Tonsetzer in einem so langen und so thätigen wie erfolgreichen Leben für die Biographie wie für die Kunstgeschichte von Interesse ist.

An sich darf man es gewiß, zumal von dem heutigen historischen Standpunkte aus, als etwas Bedeutendes ansehen, daß der Sohn Seb. Bach's berufen wurde, der Cembalist des großen Königs zu sein, der seiner Zeit und seinem Jahrhundert die Signatur gegeben hat. Man wird weiterhin erkennen, von welcher Wichtigkeit insbesondere in der Kapelle Friedrichs des Großen die Stellung eines Cembalisten war. Für Bach's Lebensentwickelung und musikalische Größe war sie von der entscheidendsten Bedeutung. Um so mehr ist es zu bedauern, daß nicht die geringste Andeutung darüber vorhanden ist, welches die Gründe gewesen sein mochten, die den damaligen Kronprinzen bewogen haben, Emanuel Bach zu sich zu berufen. Da Friedrich derartige Dinge persönlich und aus

eigener Initiative zu thun pflegte, scheint Bach schon damals auf irgend einem Wege über die Grenzen des Gewöhnlichen hinaus bekannt gewesen zu sein. Doch wurde er nicht sofort sondern erst im Jahre 1742 fest angestellt und zwar mit 300 Rthlr. Gehalt, als Graun die große Oper des Königs organisirte.

Die Zeit, in welcher Emanuel Bach in das öffentliche Musikleben mit selbständiger Geltung eintrat, war eine Zeit des Übergangs in der Musik.

Die polyphone Kunst hatte ihre äußersten Gipfel erreicht. Das geistliche wie das weltliche Oratorium waren zu ihrem prächtigsten Glanze entfaltet. Orgel- und Klavierspiel hatten sich auf dem bisher gegebenen Boden zu höchster Vollkommenheit entwickelt. Nichts von alledem konnte überboten werden. Ein Instrument nur fing an, den bisherigen Charakter zu verlieren; es war das alte Klavier, das Clavichord. Man suchte nach einer Umgestaltung desselben. Eine andere Musikart, die Vokaltechnik, fand sich durch die bisherige Schreibweise der Tonsetzer nicht voll befriedigt. Der Kunstgesang war weit entwickelt und stand hoch aufgerichtet da mit großen Erfolgen. Aber Händel und Bach hatten ihrerseits auch dramatische Accente in die Musik gelegt; und diese waren bisher in der Oper nicht zur Geltung gekommen. Die Deklamation des Worts war außerhalb der Oratorien dieser Meister fast nur in Anfängen vorhanden. Mit ihr war die Lyrik, weniges ausgenommen, noch ganz unentwickelt und schlummerte unter dem kunstvollen Bau des musikalischen Satzes, unter der religiösen Gesangsempfindung wie unter der weltlichen Operntechnik ruhig fort. In die damalige Kunstrichtung drang nirgends der Schimmer einer romantischen Auffassung, nicht im Wort, nicht im Ton.

War es auch späteren Zeiten erst vorbehalten, hiefür die Formen des Fortschritts zu finden, so bedurfte es doch der vorbereitenden Übergangszeit, nicht weniger der schöpferischen Hand, die den Augenblick der Entwickelung festhielt. Es bedurfte vor Allem einer Musik, welche, indem sie dem lyrischen Ausdruck eine Stätte zu schaffen begann, zugleich die Elemente deklamatorischer Empfindungen wachrief. Für die deutsche Opernbühne war diese Zeit noch nicht gekommen. In Frankreich hatten Lully und Rameau die Grundlagen der dramatischen Deklamation geschaffen und zugleich eine nicht zu unterschätzende Melodik in die Oper eingeführt. Von

ihnen bis zu Gluck war aber auch dort noch ein weiter Weg zu durchmessen. In Deutschland war zunächst der Zauber der in den Scarlatti'schen Formen entwickelten italiänischen großen Konzertoper zu überwinden, wie diese zunächst in den Opern der Italiäner und von Händel, dann aber auf den großen Bühnen Deutschlands, in Berlin, Dresden und Wien (Graun, Hasse u. A.) so außerordentlich gepflegt wurde.

Man darf bei einer derartigen Betrachtung den Werth, den diese Musikgattung und ihre Darstellungsweise für die deutsche Musik gehabt hat, ganz abgesehen von dem ungeheuren Fortschritt, den sie gegen die früheren musikalischen Dramen im Madrigalenstil bot, nicht unterschätzen.

Wenn Händel, durch die Schule Italiens gereift, den Gesang als solchen und in ihm die Melodie in seinen Opern wie nicht weniger in seinen dem Drama sich nähernden Oratorien zu strahlender Höhe erhoben hatte, so war dies freilich bei J. S. Bach schon in viel geringerem Maße der Fall, da dieser große Künstler, auf eigenes Studium angewiesen und durch die Polyphonie seiner Arbeiten vorzugsweise angeregt, von dem Zauber der italiänischen Kantilene nur in geringem Maße und mit großen Unterbrechungen direkt berührt worden war, seine Gesangskompositionen auch vorzugsweise für die lutherische Kirche geschrieben hatte. Noch weniger konnte dies bei der großen Mehrzahl seiner musikalischen Berufsgenossen in Deutschland der Fall sein, bei denen das trockene Element des altklassischen Formenwesens den Trieb nach melodischer Erfindung und Schönheit überwucherte. Aber dieser Gesang, der in der italiänischen großen Oper des vorigen Jahrhunderts so hoch gehoben dastand, war nicht der Gesang, dessen die Musik in ihrem weiteren Fortschreiten bedurfte. Er mußte zu ausdrucksvoller Einfachheit zurückgeführt werden und man würde diese in dem deutschen Liede ohne Zweifel gefunden haben, wenn dies damals schon als Kunstgattung vorhanden gewesen wäre. Man kannte zu jener Zeit nur das Kirchenlied und, sehr weniges ausgenommen, das wenig entwickelte Volkslied.

Vier Deutsche in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts waren es, die in der Oper sich ganz der Pflege des italiänischen Gesanges hingaben, Graun, Hasse und nach ihnen Reichardt und Naumann.

Es muß als ein besonderer Vorzug für den Entwickelungsgang betrachtet werden, den Emanuel Bach nehmen sollte, daß er Hasse und seine Richtung und in ihr die Wunder des Gesangs-Zaubers einer Faustina in seiner Jugend kennen gelernt, mehr noch, daß sein Geschick ihn in die Oper des großen Königs geworfen hatte, in welcher vor Allem dem Gesange als solchem seine Stätte angewiesen war.

Aus all' diesen Prämissen, nicht weniger aus dem Talent, der Erziehung und dem Wissen Em. Bach's entwickelte sich dessen Stellung zur Kunst nach verschiedenen Seiten hin, nicht weniger für die Theorie des Klavierspiels und der Musik überhaupt, als für das Klavierspiel selbst und was die gesangliche Seite betrifft, über die Instrumental-Kompositionen hinaus für das deutsche Lied.

Was er an Instrumental- und Orchestersachen geleistet hat, steht nicht auf der Höhe seines Talents. Unter seinen größeren Gesangsstücken sind Meisterwerke ersten Ranges, wie sein Heilig und Klopstock's Morgengesang, ebenso sein Magnifikat und die Oster-Kantate Tonstücke, die dem Sohne Seb. Bach's für alle Zeiten zum höchsten Ruhme gereichen werden. Aber es sind Einzelheiten, die aus der Masse verschwommener Gelegenheitsarbeiten sich heraushebend eben nur Zeugnis davon ablegen, was der in seiner Zeit so berühmte Musiker auch auf diesem Gebiete hätte leisten können, wenn er nicht zu viel den ephemeren Forderungen weiterer Kreise folgen zu sollen geglaubt und wenn er nicht zugleich das Bewußtsein gehabt hätte, daß er auf diesem Wege eben Neues nicht schaffen, Größeres nicht leisten könnte, als dies bereits durch seinen Vater geleistet worden.

Ebensowenig sind Emanuel Bach's Oratorien für seine Stellung zur Musikgeschichte als irgend maßgebend zu betrachten. Seine Passions-Kantate (1769) enthält sehr schöne Nummern; seine Auferstehung und Himmelfahrt Jesu (Text von Ramler 1777/78) steht rein musikalisch genommen auf höchster Höhe. Es sind Sätze darin, die unwiderstehlich zur Bewunderung hinreißen. Bach's reicher Geist erhebt sich darin frei und kühn über die Grenzen und Formen, welche Herkommen, Tradition und gewohnheitsmäßige Technik zu jener Zeit noch vorschrieben. Die kurze symphonische Instrumental-Einleitung, welche die düstere Stille am Grabe Jesu,

die Ruhe der Erschöpfung nach dem Tode des Erlösers, den Stillstand der Natur, das Stocken ihres sonst so frisch pulsirenden Lebens durch einen unheimlich leisen Klagegesang im Unisono der Saiteninstrumente so meisterhaft darstellt, wird kaum überboten sein. Sie hat ihrerseits wohl das Muster zu Meyerbeer's berühmtem Instrumental-Unisono im 4. Akt seiner „Afrikanerin" gegeben.

Aber es fehlte ihm doch der dramatische Funke, der seines Vaters und Händel's oratorische Schöpfungen belebt hatte; selbst Graun's weichere Formenbildung und Melodik waren mit glücklicherem Griffe geschaffen. Auch Bach's berühmtestes Oratorium „Die Israeliten in der Wüste" leidet unter dem unbezwingbaren Mangel an Energie, sowohl im Text als in der Musik, und so erhaben und schön Einzelnes darin zu seiner Zeit erschien und noch jetzt erscheinen mag, zu einer großen Gesammtwirkung im Sinne der modernen Musikauffassung gelangt es nicht. Dies wird schon durch die langen, lediglich auf für uns uninteressanten Bravourgesang eingerichteten Arien unmöglich gemacht. Wenn Reichardt dieses Werk ein solches Meisterstück genannt hat, welches mit seinem angenehmen und fließenden Gesange alle Einwürfe der boshaften und unwissenden Neider Bach's zu Boden geworfen habe, so hat er eben aus seiner Zeit geurtheilt. Er ist später selbst über Emanuel Bach anderer Meinung und ungerecht gegen ihn geworden.

Für die Weiterführung des alten Oratoriums, wie die großen Vorgänger solches überliefert hatten, reichte Emanuel Bach's Können und Wollen nicht aus und für die Vorbereitung des modernen Oratoriums, wie dies nach einer kurzen Reihe von Jahren in Haydn seine ersten und höchsten Blüthen erreichen sollte, war seine Zeit noch nicht reif. Was diese an ihm bewunderte, weßhalb sie ihn hochhielt, weit über seine Zeitgenossen stellte, das lag, ihr unbewußt, auf anderen Gebieten, als auf denen der ernsten und geistlichen Musik.

Indem ich mich zunächst Bach's theoretischen Arbeiten zuwende, werde ich versuchen, auf diesem Gebiet, welches zu jener Zeit vorzugsweise nur von Mattheson in seinen zahlreichen kritischen und ästhetischen Schriften beschritten worden war, dasjenige Verdienst des ausgezeichneten Tonsetzers, das nach jetziger Auffassung unbestritten mit in allererster Linie anzuerkennen ist, einer näheren Würdigung zu unterziehen.

Im Jahre 1752 hatte Quanz, der Lehrer Friedrichs des Großen auf der Flöte, seinen „Versuch, die Flöte traversiere zu spielen“ herausgegeben. Es war dies ein vortreffliches Buch, dessen wohlgeordneter und reicher Inhalt weit über dasjenige hinausging, was der Titel anzeigen zu wollen schien.

Dies Werk, welches drei Auflagen erlebte, hat offenbar einen großen Einfluß auf Bach's Entschluß geübt, eine Theorie des Klavierspiels zu veröffentlichen. Sei es, daß er mit Quanz, welcher ja sein Kollege in der Kapelle des Königs und wie es scheint auch mit ihm befreundet war, nach einem in den Hauptzügen gemeinschaftlich verabredeten Plane gearbeitet, sei es, daß dessen oben genanntes Werk in ihm die Lust erweckt hat, eine ähnliche Arbeit über das Klavierspiel zu unternehmen, sei es, daß dies schon früher in seiner Absicht gelegen hatte und jene Arbeit des großen Flötenvirtuosen ihm nur eine neue Anregung dazu gegeben hat, gewiß ist, daß nicht nur der Titel seines Werks: „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“ dem Titel des Quanz'schen Buches völlig analog ist, sondern daß auch Eintheilung und Disposition, sowie die Ausführung im Einzelnen aus einem und demselben Systeme hervorgegangen sind. Hauptstücke und Paragraphen sind in beiden Werken ähnlich eingetheilt.

Was aber bei genereller Betrachtung beider Bücher am meisten befriedigend auffällt, ist, daß Bach sowohl wie Quanz, beide Künstler ersten Ranges auf ihren Instrumenten das bloße Virtuosenthum mit Geringschätzung behandelten, daß beide in diesen ihren vortrefflichen Werken die Kunst als solche haben fördern, ihr haben dienen wollen.

Bach hatte auf diesem Felde seiner schriftstellerischen Thätigkeit, die ihn lange Jahre hindurch, wenn auch nicht mit Ausschließlichkeit in Anspruch genommen hatte, nur einen Vorgänger gehabt, Couperin, dessen »l'art de toucher le clavecin« nicht ohne Verdienst und Werth war, dessen Spielart und Schreibweise Bach auch mit Anerkennung und Interesse beurtheilt hat und dem er besondere Werthschätzung hat zu Theil werden lassen.

Bach selbst, ausgerüstet mit allem Wissen, das seine Kunst erforderte, Herr jeder Fertigkeit, die auf dem Klavier möglich war, durch wissenschaftliche Vorbildung und traditionell geordnetes Denken und Fühlen zu einer derartigen Arbeit wie wenige seiner Standes-

genossen vorbereitet, hat ein Werk geschaffen, das noch jetzt von höchstem Werthe, in gewissem Sinne unübertroffen, als ein durch und durch klassisches bezeichnet werden darf. Der erste Theil erschien im Jahre 1753. Titel und Vorrede erinnern an den berühmten Vater, dessen Thätigkeit in so hohem Maße der lernbegierigen Jugend gewidmet war.

> „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen mit Exempeln und 18 Probestücken in 6 Sonaten erläutert von C. Ph. E. Bach &c."

In der Vorrede wird bemerkt, wie der Verfasser Willens sei, die wahre Art, das Klavier mit dem Beifall vernünftiger Kenner zu spielen, auseinanderzusetzen, wobei er auch die Lehrer im Auge habe, welche ihre Schüler bisher nicht nach den Grundsätzen der Kunst gelehrt, und worin er das Erforderliche in kurzen Lehrsätzen, ohne weitläufiges Lehrgebäude darstellen, dabei kein Phantastenstudium und keinen Generalbaß lehren wolle. Ausdrücklich wird betont, daß Fertigkeit, Wissen und geläufige Manieren nicht den guten Spieler ausmachen, daß der Vortrag, dessen Schwierigkeiten und Fehler ausführlich behandelt werden, nach dem Inhalt des Stücks eingerichtet, dieses selbst studirt werden, daß der Spieler sich in die Musik vertiefen müsse. Alles wird in lehrreicher und interessanter Weise erörtert, was die Verbreitung der Regeln des guten Spiels fördern, was dem Charlatanismus in der Kunst entgegenwirken konnte. Bach hat sich hiebei eng an die Spielart seines Vaters gehalten, der ja bekanntlich durch Erweiterung der alten Methode, insbesondere des Fingersatzes, dem Klavierspiel neue Bahnen eröffnet, das moderne Klavierspiel geschaffen hatte. Dies große Werk mit seinen interessanten und vielseitigen Einzelheiten trägt vor Allem zum Verständnis der Art und Weise bei, wie Seb. Bach's Klavierstücke gespielt werden müssen. Die durch Emanuel Bach's Werk für alle späteren Zeiten fixirte Schule seines großen Vaters ist daher auch die Grundlage, auf der alle späteren, insbesondere auch die außerordentlichen Künstler unserer Zeit gelernt haben. Es ist somit von nicht geringer Wichtigkeit, sich über den inneren Zusammenhang und über die Kunstregeln, welche die vollkommene Ausübung dieses Kunstzweigs begründet haben, Rechenschaft ablegen zu können.

Erst sieben Jahre später erschien der zweite Theil dieses großen Werks, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und von der freien Phantasie abgehandelt wird. Man findet hier eine Generalbaßlehre, wie es deren kaum eine zweite giebt. Es werden darin die Orgel, der Flügel, das Fortepiano und das Clavichord als die für das Accompagnement gebräuchlichsten Instrumente bezeichnet und die Begleitungsarten charakterisirt. „Das vollkommenste Accompagnement beim Solo, dawider Niemand etwas einwenden kann, ist ein Klavierinstrument nebst dem Violoncell."

Alle Regeln der Komposition, der Intervalle, deren Fortschreitungen, die geraden und Gegenbewegungen, die vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen, die Dissonanzen, deren Gebrauch, Vorbereitung und Auflösung, die durchgehenden Noten, sowie die Vorschriften für den regulären und irregulären Durchgang werden auseinandergesetzt, nicht weniger die Regeln von den Accorden, den offenbaren und verdeckten Quinten.

Von nicht geringem Interesse ist das Kapitel vom Vortrage, dessen Anwendung und Nothwendigkeit beim Accompagnement zumal beim Solo, von den Schwierigkeiten desselben, sowie von der Nothwendigkeit der Verständigung mit dem Musiker, der die Hauptstimme führt. Bach bespricht hier den Unterschied des Forte beim Tutti von dem beim Solo und giebt besondere Vorschriften für einzelne Fälle, indem er die Verwerflichkeit des Mitspielens der Gesangsstimme hervorhebt.

Wer hätte freilich all' diese Grundzüge und die Lehren des feinen Accompagnements (nach dem bezifferten Baß) besser auseinandersetzen können als gerade Emanuel Bach, der neben seiner gründlichen und theoretischen Ausbildung in den Konzerten Friedrichs des Großen 20 Jahre hindurch Gelegenheit gefunden hatte, Vortrag, Nuancen, Feinheit der Auffassung und schnell treffende Kombination praktisch zu üben. Mit Erstaunen erkennt man aus diesem Werke, welche ungeheuren Ansprüche jene Zeit an die Cembalisten, an ihre Auffassung, ihre Fertigkeit und Sicherheit in der Anwendung der Lehren vom Generalbaß und an ihre künstlerische Überlegenheit über alle musikalischen Verwickelungen, Schwierigkeiten in Formen gestellt hat.

Wenn man hiebei in Betracht zieht, daß neben den Werken von Quanz und Emanuel Bach gleichzeitig Kirnberger durch

seine Kunst des reinen Satzes und Kittel durch den angehenden Organisten die Schule ihres großen Lehrers Seb. Bach der Nachwelt in möglicher Treue überliefert haben, und wenn man zugleich bedenkt, daß in derselben Zeit auch Marpurg und Sulzer durch ihre kritisch-historische Thätigkeit dazu beitrugen, die kontrapunktische Praxis des berühmten alten Tonmeisters theoretisch klarzulegen, so ergiebt sich hieraus zunächst der in historischem Sinne bedeutsame Umstand, daß die Schule Seb. Bach's, oder, wenn man es so ausdrücken will, dessen nächste Nachfolge von Leipzig nach Berlin verlegt worden war. Hier in der Berliner Schule wurde ihre Thätigkeit und Wirksamkeit weiter geführt, Berlin gewissermaßen zum Haupt- und Vorort für die Theorie der Musik erhoben. Von hier aus, von wo später auch Richelmann, Fasch, Agricola und Reichardt ihre Thätigkeit entwickelten, übertrug sich die Lehre Emanuel Bach's, dessen Person wohl unbestritten als im Mittelpunkt dieser Schule stehend betrachtet werden darf, nach einer weiteren Seite hin, die seinem Andenken ewig unvergessen bleiben wird.

Der Zufall war es, der in Joseph Haydn's Hände die Schriften Bach's brachte, aus denen er mit Sorgfalt sein Selbststudium geregelt hat, die ihm jene Feinheit der Auffassung, jene Freiheit der Bewegung bei genauer Innehaltung aller Regeln der Kunst wie des Kontrapunktes verschafften und ohne die seine Zukunft wohl eine ganz andere geworden sein würde als sie in der That geworden ist. Haydn hat dies selbst wiederholt anerkannt und dadurch dem großen und klassischen Werke, das seine musikalisch-theoretische Bildung geregelt hatte, für die Nachwelt ein glänzenderes Zeugnis ausgestellt, als irgend die Erfolge der eigenen Zeit, wie groß und glänzend dieselben sein mochten, dies gekonnt haben würden.

Das Erscheinen „des Versuchs über die wahre Art das Klavier zu spielen" hatte übrigens sofort das Signal zum Erscheinen einer wahren Sündfluth von Lehrbüchern über das Klavier gegeben, in denen Seichtigkeit, oberflächliches Wesen und Nachahmung um die Wette dahin eiferten, die Erfolge der Bach'schen Arbeit in Frage zu stellen. Bach hat sich hierüber in späterer Zeit in einer zu Hamburg unterm 11. Januar 1773 veröffentlichten Kundgebung ausgesprochen, welche den ihm eigenthümlichen künst-

lerischen Standpunkt mit großer Schärfe dargelegt und ohne Frage viel dazu beigetragen hat, daß man über seine wissenschaftlich-künstlerische Stellung vollkommen klar hat urtheilen können. Unter den genannten 4 großen theoretischen Werken jener Zeit darf keines einen gleichen Erfolg, keines den Vorzug der Klassicität in einem Maße in Anspruch nehmen, als der Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Er ist ein bleibendes Zeugnis der Größe des Vaters und der verständnisvollen Einsicht des Sohnes, zugleich ein der Kunst in einem ihrer edelsten Zweige gewidmetes Denkmal von seltener Größe und Bedeutung.

Hatte Bach in diesem seinem Werke direkt die theoretische Seite des Klavierspiels und des Accompagnements mit allen Regeln dieser Musikgattungen klar gestellt, hatte er in anderer Richtung, in dem Versuch eines einfachen Gesanges für den Hexameter (1760), die Theorie der Musik auf die Worte einer bestimmten Versform zu übertragen versucht, so erkennt man in einer anderen sehr ernsten und kunstvollen Arbeit, wie sehr er bemüht war, das, was er über die Harmonielehre theoretisch kund gegeben hatte: „zum Nutzen und Vergnügen Lehrbegieriger“ praktisch darzulegen. Der 71jährige Greis stellte sich mit den im Jahre 1785 entstandenen: Zwei Litaneien aus dem Schleswig-Holsteinischen Gesangbuche mit ihren bekannten Melodieen für 8 Singstimmen in zwei Chören und dem dazu gehörigen Fundament, abweichend von allen seinen Geschwistern, die nur in der Praxis lebten und für diese arbeiteten, auf den Standpunkt seines großen Vaters, der so viel für den Nutzen der lernbegierigen Jugend gearbeitet und gewirkt hatte.

In der sehr ausführlichen Vorrede bemerkt er, daß die Litaneien nur für den Privatgebrauch bestimmt seien, und daß ihm das geschwinde Singen oder vielmehr Plappern bei dem Singen in den Kirchen immer anstößig gewesen sei und er dies habe vermeiden wollen. Indem er in diese Arbeit wahrhaften Reichthum von harmonischen Kombinationen niederlegte, wie man sie bei den kurzen Motiven der Litaneien und deren einförmigem Inhalte kaum für möglich halten sollte, entwickelt er die Motive, aus denen er das Tempo, die Harmonieen, die Intervalle und deren Fortschreitungen, die Stärke und Schwäche des Vortrags, die enharmonischen Rückungen und Anderes mehr gerade so gesetzt habe, wie es geschehen. Die unerschöpfliche

Fülle an harmonischen Gedanken, die Gewissenhaftigkeit und Strenge in der Darstellung und die fromme Vertiefung in den Gegenstand lassen erkennen, wie ernst es dem alten Meister um das Erreichen seines Zwecks gewesen ist, nämlich dem Studium der Harmonie auf dem Gebiete kirchlicher Andacht eine reich strömende Quelle zu eröffnen. Deren äußerlicher Umfang läßt sich daraus ermessen, daß die erste Litanei nicht weniger als 58 Chöre und Gegenchöre, die zweite Litanei deren 42 mit den Antworten, welche zum Theil bis zu 37 Takten ausgedehnt werden, enthält. Die Motive sind naturgemäß sehr einfach. Praktischen Gebrauch von dieser Arbeit zu machen ist unserer Zeit wohl kaum vorbehalten. Der ungeheure Schatz von Wissen aber, der darin niedergelegt ist, verdient von der lernenden Jugend gehoben zu werden; der Nutzen, den sie davon haben würde, wird vor Allem geeignet sein, das Andenken des alten Meisters in reichem und hellem Lichte neu erstehen zu lassen.

Wenn ich, ohne eigentlichen inneren Zusammenhang mit der Besprechung der theoretischen Arbeiten sowie der Litaneien einige Worte über eine andere Gattung kirchlich-religiöser Musik hier einschiebe, in welcher Emanuel Bach ein ganz besonderes Verdienst gebührt, und welche doch mit seinen eigenen Kompositionen ganz außer jeder Verbindung steht, so geschieht dies, weil auch hier eine theoretisch-unterrichtliche Saite anklingt.

Es ist dies die Bearbeitung der 4stimmigen Choräle seines Vaters, ohne welche diese ewig bewundernswürdigen Meisterwerke wohl kaum anders als in verstümmelter Gestalt auf uns gekommen sein würden. Der damalige erste Verleger hatte die Herausgabe ohne Emanuel Bach's Zuziehung unternommen, ihm später aber doch die Bearbeitung übertragen, die von Niemand sicherer und künstlerisch vollkommener gefertigt werden konnte, als von ihm. In der Vorrede zum ersten Theile, der 100 dieser Choräle enthielt (1765), sagt er nun ausdrücklich: Wie nutzbar kann eine solche Betrachtung (die ganz besondere Einrichtung der Harmonie und das natürlich Fließende der Mittelstimmen und des Basses) den Lehrbegierigen der Setzkunst werden, und wer leugnet wohl heut zu Tage den Vorzug der Unterweisung in der Setzkunst, vermöge welcher man statt der steifen und pedantischen Contrapunkte den Anfang mit Chorälen machet?

Man sieht hier, die Schule des Vaters wirkte fort; der Sohn, von tiefster Pietät und Bewunderung für diesen erfüllt, wollte sie der Zukunft sicher stellen.

Die weitere Herausgabe der Choräle scheint auf Schwierigkeiten gestoßen zu sein. Der Verleger Birnstiel in Berlin hatte sich angemaßt, ohne Bach's Theilnahme dazu zu schreiten. Dieser erließ im Mai 1769 von Hamburg aus, wohin er inzwischen übergesiedelt war, eine öffentliche Warnung, in der er alle Freunde seines seligen Vaters bittet, die Bekanntmachung dieser ihm nach seinem Tode zur Schande gereichenden verstümmelten Arbeiten auf alle mögliche Weise zu hindern.

Indeß entschloß er sich erst im Jahre 1771, die Arbeit der weiteren Herausgabe an Kirnberger zu übertragen, der hierzu freilich vor allen Anderen geeignet gewesen wäre; aber dieser ließ die Sache liegen, und erst kurz vor seinem Tode (1783) wurde der 2. Theil der Choräle, 370 Nummern enthaltend, von Emanuel Bach nochmals mit vieler Sorgfalt durchgesehen und von eingeschlichenen Fehlern gereinigt an Breitkopf in Leipzig, der den Verlag übernommen hatte, abgeschickt.

Es ist ein großes Verdienst, das sich der Sohn um eines der glänzendsten Arbeitsfelder seines Vaters erworben, indem er dieses Werk fleckenlos und vollständig der Nachwelt überliefert hat. Mag diese dem ebenso genialen als fleißigen, in seiner ganzen Persönlichkeit so hoch verehrungswürdigen Mann nicht die Anerkennung haben zu Theil werden lassen, welche ihm so sehr gebührt, schon dies eine Verdienst hätte ihm deren Dank sichern müssen.

Wenn dieser Dank aber für die bisher erörterte Thätigkeit Emanuel Bach's gewiß ein wohlverdienter war, so wird man ihn umsomehr für gerechtfertigt erkennen müssen, wenn man einen Blick auf dasjenige wirft, was Bach in einem langen und arbeitsvollen Leben für denjenigen Theil seines künstlerischen Wirkens geschaffen hat, der seinem eigentlichen Hauptinstrumente, dem Klavier, angehörte.

Außer der Orgel hat er, wie bereits erwähnt, wohl nie ein anderes Instrument gespielt als das Klavier und in diesem hat er die überwiegende Seite seiner Thätigkeit entwickelt, und zwar nicht bloß während seines langen Aufenthalts in Berlin, sondern auch insbesondere während seiner letzten Lebensjahre in Hamburg. Die Zahl

der von ihm geschriebenen Stücke ist eine außerordentlich hohe: Konzerte, Sonaten und Sonatinen, Soli, Fantasien, Sinfonien, Rondo's, Variationen, Fugen, Suiten, Menuetten und Polonaisen, Trio's, Solfeggien und kleinere Klavierstücke sind von ihm in großer Menge vorhanden; aber es ist nicht die Masse der Arbeit, die für das Maß der Bedeutung Bach's entscheidend ist; es ist vielmehr der Umstand für die Beurtheilung seiner Thätigkeit maßgebend, daß er den Gang, der ihm durch die Schule seines Vaters angewiesen war und in welchem er zunächst auch seine Klavierstücke gesetzt hatte, mit Bewußtsein verließ, um Form und Inhalt von Grund aus zu erneuern, für die größeren Forderungen des wachsenden künstlerischen Bewußtseins zu erweitern.

Er war es, und es wird unbestritten seinen größesten Verdiensten beigezählt werden, der für die Klaviermusik jene Bahn neuer Schöpfungen eröffnete, welche auf die Epoche höchster Vollendung durch Haydn und Mozart zu Beethoven geführt haben. Um diese seine Thätigkeit gruppirt sich gewissermaßen der ganze übrige Inhalt seines reichen und glanzvollen Lebens, sie strahlt direkt über in das armselige Dachstübchen, in welchem Haydn, damals 16 Jahre alt, zuerst Emanuel Bach's Sonaten kennen lernte und studirte; und 40 Jahre später sehen wir, daß der inzwischen zum berühmten Manne gewordene Tonsetzer in einem Briefe an Artaria sich die letzten 2 Werke für Klavier von Emanuel Bach erbittet. Dieser darf unbestritten als der Vater des modernen Klavierspiels bezeichnet werden, noch mehr als der Schöpfer derjenigen Kompositionsform für das Klavier, welche seitdem und bis in unser Zeitalter hinein dieses Instrument beherrscht hat.

Ein Punkt ist es vor Allem, in dem Bach's Genie sich als schöpferisch wirkende Kraft erwiesen hat, vermöge dessen neue Gestaltungen, neue Blüthen in diesen Theil der Kunst übertragen worden sind.

Er war es, der zuerst seinen Klavierstücken, insbesondere den Konzerten und Sonaten, die Einheit des Gedankens aufprägte, die ihnen ihren besonderen Charakter geben sollte. Nicht mehr nebeneinander und eines vom anderen unabhängig sollten die einzelnen Sätze dastehen, nur durch das Tempo und die Tonart sich von einander unterscheidend. Das Untereinandermengen der Affekte, einander widerstreitender Elemente, das so sehr zur Modesache geworden war,

um den verschiedenen Vortrag zeigen zu können, verbannte er gänzlich. Die Klavierstücke sollten ein innerlich verbundenes Ganze darstellen, das aus einem Guß geschaffen, nicht bloß in der Technik, sondern vorzugsweise in dem zusammenhängenden Gedanken seinen Schwerpunkt zu finden hatte.

Hiedurch wollte er den Spieler, wie bei weiterer Entwickelung seiner Kunstgestaltungen die Tonsetzer zum Denken, zur Übertragung der Gedanken in die Töne nöthigen. Er forderte geradezu von dem Spieler Gefühl und Empfinden: „Ein Musikus kann nicht anders rühren, er sei denn selbst gerührt.“ Alles bloß Bravourmäßige verwarf er. Das Klavierspiel sollte ein singendes werden. Dem entsprechend richtete er seine Technik ein, die wenn auch brillant, doch eine durchaus leichte und faßliche war. Seine melodiöse und klare Behandlung der Tonstücke, das gefühlvoll Rührende, das er in sie zu legen wußte, das in allen Verbindungen und Verwickelungen deutliche Hervortreten der Haupt- und Nebengedanken, nicht weniger das Spielende, humoristisch Neckende derselben, wo er dies am Orte fand, alles dies, was wir jetzt als selbstverständliche Grundbedingungen des Tonsatzes betrachten, war zu seiner Zeit neu. Er hat damit den Grund zu der noch jetzt gebräuchlichen Technik des Klavierspiels gelegt, nicht weniger zu der modernen Art und Weise der Komposition für dies Instrument. Alle seine Klaviersachen, bis in die letzte Zeit seines Lebens hinein, entsprechen diesen Grundsätzen. Bach's Technik erfordert eine zierliche, feine, saubere Hand; die gehäuften Schwierigkeiten der modernen Klavierstücke finden sich in ihnen nicht. Bach's Sonaten und Konzerte können von jedem guten Spieler bewältigt werden, ohne daß er gerade der Liszt'schen Technik gewachsen sein müßte. Aber Niemand wird sie spielen können, der nicht zugleich die Fähigkeit hat, den in ihnen liegenden Gedanken durch den Vortrag Ausdruck zu geben. Sehr richtig sagt ein moderner Musikschriftsteller (Baumgart): Bach vereinte in seinen Klavier-Kompositionen die strenge Schule seines Vaters, dessen kunstvolle Architektonik und harmonischen Reichthum mit dem Schmelz der italiänischen Kantilene. Wie Sebastian Bach in seinen Klavierwerken französische Eleganz, italiänischen Wohlklang und deutsche Gemüthstiefe zu vereinigen wußte, so war der Sohn sich bewußt, „das Propre und Brillante des französischen Geschmacks mit dem Schmeichelhaften der

welschen Art zu vereinigen." Das deutsche Gefühl aber überwog bei ihm jede andere Richtung und in ihm hat er die eigentliche Bedeutung seiner Klavierstücke gefunden.

Viele seiner Zeitgenossen hielten ihn für barock. Ihnen war das Geistvolle, Tiefe der Gedanken, die nicht bloße Unterhaltungsmusik darstellen sollten, eine Eigenschaft, die den Kompositionen seines jüngeren Bruders, des Londoner Bach, so sehr eigen war, unverständlich. Aber mit Recht durfte Reichardt von seinen Sonaten sagen: „Jede hat etwas Besonderes, wodurch sie sich von allem Anderen deutlich unterscheidet. Ohnmöglich wäre es, zu sagen, die beiden Sonaten gehören zusammen, sie sind ein Paar."

Daß Emanuel Bach in dieser seiner künstlerischen Thätigkeit nicht etwa einem unbestimmt instinktiven Gefühle, sondern einem bei ihm fest ausgeprägten Kunstprincipe gefolgt ist, ergiebt sich nicht nur aus dem ganzen Inhalt des Versuchs über die wahre Art das Klavier zu spielen, sondern unter Anderem auch aus der Vorrede, welche er den 6 Sonaten für das Klavier mit veränderten Reprisen vorangeschickt hatte, die er im Jahre 1759 der Schwester Friedrichs des Großen, der Prinzessin Amalie von Preußen, gewidmet. Er eifert in derselben gegen die damals wie jetzt vorhandene Jagd auf die Bravo's des Publikums auf Kosten des reinen Geschmacks, sowie gegen das Bestreben, den in dem Stück liegenden Gedanken durch die langen, mit dem Inhalte der Musik nicht in Verbindung stehenden und mit Schwierigkeiten überladenen Kadenzen zu schädigen. „Ich freue mich, meines Wissens der erste zu sein, der auf diese Art für den Nutzen und das Vergnügen seiner Gönner gearbeitet hat. Wie glücklich bin ich, wenn man die besondere Lebhaftigkeit meiner Dienstbeflissenheit erkennt."

Bach schrieb so, daß in seiner Musik die Melodie, d. h. der Gesang in die erste Linie treten sollte. Wie sehr unterscheidet er sich hiedurch von gewissen geradezu entgegengesetzten Bestrebungen der Neuzeit. Er sagt in seiner Selbstbiographie ausdrücklich: „Mein Hauptstudium ist, besonders in den letzten Jahren (vor 1773), dahin gerichtet gewesen, auf dem Klavier, ohnerachtet des Mangels an Aushaltung so viel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen. Es ist diese Sache nicht so gar leicht, wenn man das Ohr nicht zu

leer lassen und die edle Einfachheit des Gesanges durch zu viel Geräusch nicht verderben will.“

Mit diesen Reprisen-Sonaten, welche noch eine weitere Nachfolge in zwei neuen Sonatenheften hatten, beschritt Emanuel Bach den Boden der neueren Klavier-Komposition. Nicht als ob er nicht schon früher in einzelnen Stücken, z. B. in der 1744 komponirten Sonate in F-moll, sich auf diesem Standpunkte befunden hätte. Aber er war noch nicht der ihn allein beherrschende geworden. In diese Zeit fallen auch die Charakterstücke (Salon-Kompositionen), in denen Bach Personen der Berliner Gesellschaft musikalisch derart charakterisirte, daß jeder dort einigermaßen Bewanderte sie sofort erkennen konnte. Gewisse Sammelwerke jener Zeit (Das musikalische Allerlei, Der musikalische Zeitvertreib, Das musikalische Mancherlei), die vorzugsweise von den ersten Tonsetzern der Berliner Schule angefüllt waren (Bach, Kirnberger, Graun, Agricola, Fasch, Marpurg, Quanz, Rolle, Fr. Benda), brachten diese Stücke neben einer großen Anzahl anderer Kompositionen der genannten Meister. In Hamburg folgte diesen Sammlungen (1770), gleichfalls von der Berliner Schule reichlich bedacht, das musikalische Vielerlei, welches indeß soweit es Bach betrifft, keine hervorragenden Stücke enthielt, während die weiteren Klavier-Kompositionen aus Hamburg (Konzerte und Sonaten mit Begleitung von Instrumenten) nicht durchweg auf der Höhe seines Genius stehen. Wohl aber darf man dies von den letzten 6 großen Sammlungen Bach'scher Klavierstücke sagen, mit denen er seine künstlerisch-reformatorische Thätigkeit für sein Instrument beschlossen hat. Es sind dies seine Sonaten für Kenner und Liebhaber, von denen die erste Sammlung 1779, die letzte im Jahre 1786 erschien. Diese Sammlungen enthalten außer den eigentlichen Sonaten noch Rondo's und Fantasien. Stehen sie auch nicht alle auf gleicher Höhe, so sind sie doch vor Allem geeignet den Gesammtcharakter der Bach'schen Klavier-Kompositionen zu veranschaulichen. Ihr lebhaftes Feuer, ihre Grazie, ihr gefühlvoller, edler Gesang, ihre brillante Technik, der spielende Humor, der unerschöpflich reiche Schatz harmonischer Schönheiten, Alles dies stellt diese Sammlungen auf die höchste Stufe der Klavierwerke des vorigen Jahrhunderts, stellt sie in gewissem Sinne und der modernen Auffassung entsprechend, dem Wohltemperirten Klavier des Vaters gegenüber. Vieles davon kann noch jetzt mit Freuden

gespielt, mit reichem Genuß gehört werden. Die Melodienbildung und die Modulationen sind vielfach modern, oft geradezu an Beethoven's Genius erinnernd; mit den zahlreichen Rondo's hat Bach ein ihm bis dahin neues Gebiet betreten, welches von strengen Kunstkritikern jener Zeit als ein untergeordnetes, ein seiner nicht würdiges bezeichnet worden ist. Die Fantasien setzen durch die Kühnheit ihrer Modulationen und den Reichthum blühender Gedanken, wie man ihn bei dem mehr als 70jährigen Manne kaum noch hätte erwarten dürfen, in Erstaunen.

Mit diesen 6 Sammlungen hatte Bach den wesentlichsten Theil seiner Lebensaufgabe erfüllt. Sie haben ihn auf jene hohe Stufe emporgehoben, auf der die Nachwelt ihn als eine der bedeutendsten Erscheinungen des 18. Jahrhunderts auf dem Gebiete der schaffenden Musik erkannt hat. Was er 33 Jahre früher theoretisch gelehrt hatte, das hat er durch diesen Sonaten-Cyklus zum künstlerisch praktischen Abschluß gebracht und der Gegenwart als ein Vermächtnis bleibender, großer und edelster Bedeutung hinterlassen. Sein Vater repräsentirte in Schule, Spiel und Arbeit den vollendeten Klavierkünstler; der Sohn hat aus der Schule des Vaters die neuere Technik für dieses Instrument gelehrt und in die Theorie übertragen. Seine Zeit betrachtete ihn als den Vater des eigentlichen Klavierspiels. Wie Haydn über ihn gedacht, ist bereits oben angedeutet worden. Mozart durfte, als er zu Anfang der 80ger Jahre des vorigen Jahrhunderts von Hamburg nach Leipzig kam, zu Doles von ihm sagen: „Er ist der Vater, wir sind die Buben. Wer von uns was rechts kann, hat von ihm gelernt; und wer das nicht eingesteht ist ein Lump. Mit dem was er macht, kommen wir jetzt schwerlich aus; aber wie er's macht — da steht ihm keiner gleich."

Hat Philipp Emanuel Bach sich durch sein Lehren und Wirken für das Klavier, den Flügel und das Clavichord ein bleibendes und großes Verdienst erworben, so ist dies auf einem anderen, unserer Zeit nicht weniger nahestehenden Gebiete in gleichem Maße der Fall. Er darf, was bisher nie genug gewürdigt worden ist und nicht genug wiederholt werden kann, als der Schöpfer des deutschen Liedes in unserm modernen Sinne betrachtet werden.

Wir haben gesehen, daß Bach für das Klavier den Gesang,

die Melodie an erster Stelle berücksichtigt sehen wollte, und man weiß, daß sein Spiel auf dem Clavichord ein singendes genannt werden konnte, in dem Grade, daß er das Aushalten der Töne und das Vibriren derselben an den geeigneten Stellen mit Meisterschaft darzustellen wußte. Er wollte nicht überraschen, vielleicht auch nicht überwältigen, er wollte rühren, und dies vermochte er nur durch den Gesang auf seinem Instrument.

Von diesem Streben bis zu dem Gesange durch die Menschenstimme und vermöge der Melodie zu dem gegebenen Wort, den er in seinen geistlichen und oratorischen Arbeiten so oft, und zum Theil mit so vielem Erfolge geübt hatte, war nur ein verhältnismäßig kurzer Schritt, freilich ein Schritt, der bis dahin noch kaum gewagt worden war.

Wohl hat es schon früher deutsche Lieder gegeben; Seb. Bach hat ihrer mehrere gesetzt, die, auch wenn sie zum weitaus größeren Theil geistlichen Inhalts waren, doch seinen Geist athmen und, weit über die Zeit hinausragend, zum Theil noch jetzt mit Vorliebe gesungen und gehört werden. Es mag hiebei nur an das, unzweifelhaft von ihm herrührende bekannte: „Willst Du Dein Herz mir schenken“, erinnert werden. Aber es waren Einzelheiten, die sich der Hauptsache nach der religiös-musikalischen Empfindungsweise derer anschließen, in deren Hand die deutsche Musik jener Zeit zumeist lag, der Kantoren und Organisten. Alles Andere, was in dieser Richtung geschaffen war, und zwar vorzugsweise innerhalb der Berliner Schule unter Emanuel Bach's Theilnahme geschaffen wurde, war von sehr einfacher, meist ganz charakterloser Setzart, harmonisch so unbedeutend wie möglich, durchsichtig und völlig interesselos. Was die Berliner Schule in anerkennenswerthem Streben und in ihr Agricola, Graun, Richelmann, Quanz, F. Benda, Telemann, E. Bach und J. J. Graun, Kirnberger, Marpurg und Fasch, während der Jahre 1749—1753 (Oden mit Melodien) geleistet hatte, und wobei man „weder erröthen noch gähnen sollte“ war, so dankenswerth das Streben an sich war, doch nur in dieser Richtung gesetzt worden. Noch die 1762 erschienene Sammlung von Oden mit Melodien von Emanuel Bach entsprach der Hauptsache nach dieser Auffassung ebenso sehr, als dessen im Jahre 1766 erschienene „Sing-Oden“, so sehr sich auch in

einzelnen derselben das Streben nach Innerlichkeit und Charakterisirung des Ausdrucks kundgeben mochte.

Auch hier bildete die religiöse Seite der Kunst, wie in fast allen ihren sonstigen großen Entwickelungsstadien, die Brücke, welche nach langer und sorgsam-mühevoller Arbeit zu dem deutschen Liede führen sollte, wie dies, wenn auch nur als unmittelbares Vorstadium, der jetzigen Vollendung dieses Kunstzweigs entspricht.

Im Jahre 1757 hatte Christian Fürchtegott Gellert seine geistlichen Oden und Lieder herausgegeben, und noch in demselben Jahre hatte Emanuel Bach sie in Musik gesetzt, indem er sich dieses für ihn so glücklichen Gegenstandes bemächtigte, um sein großes Talent für Melodie und Gesang in einer seiner würdigen Weise zu entfalten. Wenn er auch des Wortausdrucks noch nicht überall Herr geworden war, die Wahrheit der Gesammtstimmung, wie sie sich in der neu erstehenden Gesangsform ausdrückte, und wie sie ja auch seinem Streben nach künstlerischer Einheit in der Sonate entsprach, war eine überraschende, vor Bach noch nicht beobachtete Erscheinung.

Mit diesen geistlichen Liedern ist er unmittelbar auf den Boden übergetreten, von dem aus er die schöne Gabe des deutschen Liedes uns in unser dankbares Jahrhundert herüber gereicht hat. Was andere Tonsetzer von Bedeutung (es mögen hier vorzugsweise Reichardt, Schulz und Zelter genannt werden), unmittelbar nach ihm geschaffen haben, ist in der von ihm gewonnenen Richtung, auf dem von ihm gewonnenen Terrain geschehen. Er war es, der die magere, meist zweistimmige Behandlung der Melodie verlassen, diese selbständig in den Charakter des Gedichts gestellt, ihr die bestimmt geformte harmonische Unterlage gegeben hat. In dieser Thatsache, deren Bewußtsein sich in der Vorrede zu den Gellert'schen Liedern bestimmt ausdrückt, liegt der Wendepunkt zu dem Aufschwung, den aus seiner unbedeutenden Ursprünglichkeit heraus das deutsche Lied genommen hat.

In seiner Zeit wurzelte noch das Bedürfnis der häuslichen Religions-Ausübung. Die Traditionen seiner Jugend, der Wiederklang der Schule seines Vaters spiegeln sich in den Worten ab, daß die fromme Absicht, den Nutzen der Gellert'schen Lehr-Oden allgemein zu machen, es allein sei, welche

ihn zu deren Komposition veranlaßt habe. Er wußte sehr wohl, daß diese Oden zur Musik nicht so bequem seien, als Lieder für das Herz, mit anderen Worten, er wollte sich durch die sentimentale Richtung der Poesie und der Musik nicht abhalten lassen, der ernsteren gerecht zu werden. Er hatte hiebei das ganze Lied ins Auge fassen müssen und hatte daher den Wortlaut im Einzelnen weniger berücksichtigen können. Dies war ein Mangel, den er sehr wohl gefühlt hat, den zu vermeiden aber die Kindheit dieses Kunstzweiges ihm noch nicht gestattete. Er setzt hinzu, daß er den Melodien die Harmonien und Manieren beigefügt habe, um sie nicht der Willkür steifer Generalbaßspieler zu überlassen.

Der tiefe Inhalt und die abgerundete Schönheit in der Form, welche diese Lieder zeigen, bewährt sich noch jetzt, nachdem weit über 100 Jahre glanzvoller Entwickelung und reicher Vervollkommnung seit ihrem Entstehen über ihnen dahin gegangen sind. Nur Weniges aus der großen Anzahl dieser (54) Lieder darf als unbedeutend und veraltet bezeichnet werden; das Meiste ist in Melodie, Deklamation und Harmonie voll von dem treffendsten Ausdruck. Im Jahre 1764 gab Bach fernere 12 geistliche Lieder deren Text von Gellert war) und bald darauf seine Melodien zu den Stolberg'schen Liedern heraus und schloß diesen Theil seiner Thätigkeit für Berlin hiemit in würdig-glänzender Weise ab. In Hamburg setzte er dieselbe in gesteigerter Vollendung fort. Seine Cramer'schen Psalmen erschienen 1773. Auch hier noch vermeidet er das völlige Durchkomponiren, obschon diese Psalmen, die im Versmaß oft mehr als ein Metrum haben, ihn hierauf hätten hindrängen können und, wie er selbst sagt, bei einer weitläufigeren Ausarbeitung ungleich mehr gewonnen haben würden. Aber er glaubte, daß er den Liebhabern, die in der Ausführung noch nicht stark sind, die Zumuthung dieser tieferen Arbeit nicht stellen dürfe. Doch sind in dieser Sammlung Lieder von wahrhaft großartigem Gepräge mit im höchsten Stil koncipirter Begleitung.

Endlich erschienen 7 Jahre später (1780) in Hamburg Sturm's Geistliche Gesänge mit Melodien zum Singen beim Klavier, welche neben den Vorzügen der früheren Sammlungen an Gedankentiefe, an Wärme der Empfindung und an harmonischem Reize sich

weit über ihre Zeit erheben, in einzelnen Theilen unmittelbar in das Beste der Jetztzeit hereingreifen.

Neben diesen religiösen Gesängen hatte der alte Meister aber auch zahlreiche Lieder für das Herz, weltliche Lieder, gesetzt, in denen sich der gewonnene Fortschritt deutlich ausprägt. Er soll im Ganzen deren 95 geschrieben haben. Seinen letzten Abschluß fand dieser Theil der Thätigkeit Emanuel Bach's mit den Neuen Lieder-Melodien, die wie duftige Blüthen am Rande des für den alten Meister bereits geöffneten Grabes emporsprossen, dessen düstre Tiefe mit einem blühenden Kranze umflochten, und in denen die alte Liederform bereits veredelt, erweitert, deren Inhalt vertieft erscheint.

Am Ende eines so langen, reichen und ruhmgekrönten Lebens begegnet uns diese ebenso liebenswürdige wie dankenswerthe Arbeit in doppelt wohlthätiger Weise.

Bach war von Berlin 1767, 54 Jahre alt, nach Hamburg übergesiedelt, offenbar um als Künstler freier zu sein und freier wirken zu können, als seine dienstliche Stellung in der Kapelle des großen Königs dies zuließ. Wenn dieser ihn auch ungern scheiden sah, so scheint Bach zu ihm doch nicht auf einem so nahen Fuße gestanden zu haben, wie dies später vielfach vermuthet worden ist, und wie unter Anderem Quanz zu Friedrich dem Großen gestanden hatte. In Hamburg hatte er eine dienstliche Stellung gewonnen, die derjenigen ähnlich war, die sein Vater in Leipzig an der Thomasschule eingenommen hatte und welche den alten Traditionen der Bach'schen Familie entsprach.

Er war ein fleißiger, thätiger Mann, und hat hier viel geschaffen, freilich auch Vieles an Gelegenheitsmusiken für die Kirche und für andere Veranlassungen, die auf bleibenden Werth keinen Anspruch machen dürfen. Dagegen sind auch alle seine größeren, und man kann auch hinzufügen ausgezeichneten Gesangs-Kompositionen, die Oratorien, das Magnifikat, das Heilig, der Morgengesang, dort entstanden. Man darf sagen, daß der Ruf, dessen Emanuel Bach als einer der ersten Tonsetzer und Musiker seiner Zeit genoß, aus seiner Thätigkeit und seinem Wirken in Hamburg hervorgegangen war, auf diesen Grundlagen beruhte und in ihnen seine volle Berechtigung gefunden hat. Wenn das, was die Nachwelt an ihm zu schätzen hat, eine andere Würdigung fordert, so hat

dies seinen Grund darin, daß wir Emanuel Bach's musikgeschichtliche Stellung der Gesammtheit der Kunst gegenüber in das Auge zu fassen haben, während die Mitwelt den Komponisten und Lehrer, wie den ausübenden Künstler als solchen zu bewundern hatte.

Alles in Allem genommen war er das nothwendige Mittelglied zwischen der altklassischen und der modernen Musikperiode, ein schöpferischer Kopf, feurig, voll von künstlerischen Interessen und hoher Begabung. Als er starb, trauerte die gesammte deutsche Musikwelt um ihn, als um einen Verlust, den man nach damaligen Begriffen für unersetzlich hielt. Und doch waren Mozart, Haydn, Gluck bereits Männer von strahlendem Ruhme.

Mit Emanuel Bach waren die Traditionen seiner Familie, war die Schule der altklassischen Musiker geschlossen. Es war ein schöner Abendglanz, der dem alten Meister in seine Gruft leuchtete nach langer treuer und erfolgreicher Arbeit. Alles was wir von ihm wissen lehrt uns mit bewundernder Ehrfurcht den Gang erkennen, den die Entwickelung der Kunst in einem ihrer edelsten Zweige genommen hat.

Emanel Bach hatte sich in einem langen Leben ihr treu bewährt. Wenn es ihm nicht gegeben war, bis zu den obersten Stufen ihres Tempels emporzusteigen, zu denen vor ihm mit Händel sein großer Vater gelangt war und welche nach diesen beiden deutschen Künstlern noch andere auserlesene Männer unserer Nation erreichen sollten, so gebührt ihm nichtsdestoweniger reicher Dank und ein ehrenvolles Andenken.

Ein anderes, freilich weniger erfreuliches Bild tritt uns in Wilhelm Friedemann Bach entgegen — dem ältesten der 21 Kinder und 12 Söhne, welche Sebastian Bach in zwei glücklichen Ehen geboren worden waren. Friedemann war im Jahre 1710 zu Weimar zur Welt gekommen. Nach allem was wir wissen und zu beurtheilen vermögen, hatte Sebastian Bach gerade diesen seinen Erstgeborenen mit besonderer Liebe gehegt, ihn sorgsam unterrichtet, für die höchste Höhe seiner Kunst auferzogen. Friedemann zeigte schon in frühester Jugend die seltenste Befähigung für die Musik, war sehr bald Meister im Klavier- und Orgelspiel, und wurde der verwickeltsten kontrapunktischen Aufgaben mit spielender Leichtigkeit Herr. Die im Jahre 1722 für ihn geschriebenen sechs

Sonaten oder Trios für 2 Klaviere mit obligatem Pedal zeigen, wie weit der 12jährige Knabe das bloß Technische des Klavier- und Orgelspiels überwunden hatte und mit welcher Sicherheit er großen kontrapunktischen und harmonischen Schwierigkeiten gegenübertreten konnte. Von seinem 15. Jahre ab erhielt er in Leipzig, wo er die Thomasschule besucht hat, durch den damaligen Herzoglich Merseburgischen Konzertmeister Graun (später der Kapelle Friedrichs des Großen als erster Violinist angehörig) Unterricht auf der Violine und ist hiedurch auch auf diesem Instrumente ein vorzüglicher Virtuose geworden. Nach seinem Abgange von der Schule studirte er auf der Leipziger Universität bei den berühmtesten Lehrern Philosophie, Vernunftlehre, Institutionen, Pandekten, Wechselrecht und Mathematik. So war er zu wissenschaftlicher Bildung und Reife vor vielen anderen seiner Zeit- und Standesgenossen bevorzugt erzogen. An Gaben des Geistes und an Talent fehlte es ihm nicht. Die Liebe des Vaters umgab ihn überall und führte ihn als steten Begleiter bei Reisen mit sich. Als Händel 1729 von Italien nach Halle kam, und Seb. Bach, durch Krankheit verhindert selbst dorthin zu reisen, gleichwohl das dringende Verlangen hatte, seinen berühmten Landsmann persönlich kennen zu lernen, wurde Friedemann beauftragt, nach Halle zu gehen und die Einladung persönlich an Händel zu übermitteln. Wir wissen, daß Händel leider dieser Einladung, wie auch einer späteren, keine Folge gegeben hat.

Alle diese günstigen Umstände hätten in Friedemann Bach weitere Gesichtskreise bilden, ihm höhere Ziele für das Leben und die Kunst als erreichbar und nothwendig zeigen können. Sein Bruder Emanuel durfte von ihm sagen: „Er konnte unsern Vater eher ersetzen als wir alle zusammen genommen." Er war der stärkste Orgelspieler seiner Zeit. Seine Fertigkeit und Gewalt auf diesem Instrument waren unglaublich. Der Zuhörer traute, indem er dem Gange seines Spiels folgte, seinen Ohren nicht. Die Hoheit, Würde und Macht desselben erregten heilige Schauer. Seine Phantasien waren so reich und neu, so fremdartig und gewaltig, daß die Meisten Mühe hatten dem Gange seines Genius zu folgen.

Alles dieses konnte ihn nicht vor einem verfehlten Leben und vor einem traurigen Ende bewahren, zumal sich schon in seinen jüngeren Jahren ein auffallender Hang zur Zerstreutheit und zu

besonderen Charakter-Eigenthümlichkeiten bemerkbar gemacht hatte, die aus ihm in späteren Jahren einen vollkommenen, dem Leben entfremdeten Sonderling zu schaffen geeignet waren.

Im Jahre 1733 wurde ihm, dem 23jährigen Jünglinge, die Organistenstelle an der Sophienkirche zu Dresden übertragen, nachdem er in der am 23. Juni stattgehabten Organistenprobe: „nach aller Musicorum Ausspruch und judicio als der beste und geschickteste (unter seinen Mitbewerbern) anerkannt und er sich auch bei der Probe am besten exhibiret."

Aber sein großes und phantasievolles Orgelspiel und die außerordentliche Schwierigkeit der Aufgaben, die er sich dabei stellte, scheinen schon damals die Ansicht verbreitet zu haben, daß er nur schwer verständlich sei. Das Publikum fand an seinem Spiel so wie an den von ihm veröffentlichten Musikstücken, wenngleich dieselben weithin das Maß des Gewöhnlichen überschritten, keinen Geschmack. Eine Sammlung von Polonaisen, Musikstücken im $^3/_4$-Takt, in denen das tanzartige Element gegen den edlen und tiefen Inhalt, der in der Musik niedergelegt war, weithin zurücktritt, und die in ihrer Art als Meisterstücke einer damals noch neuen Musikrichtung betrachtet werden durften, fand, ihres großen inneren Werths ungeachtet keine Käufer. Möglich, daß die ablehnende Haltung des Publikums die Veranlassung gewesen ist, daß Friedemann Bach die in diesen Stücken offenbar dokumentirte Neigung unterdrückt hat, die Elemente modernen Fortschritts und eines neuen Entwickelungsganges für die Salonmusik zu pflegen.

Noch eine weitere Arbeit aus der Dresdener Zeit, ein Konzert für die Orgel mit zwei Manualen und dem Pedal, hat ihn als einen Tonsetzer von großem Talente bewährt; aber das Vorurtheil gegen ihn und seine Musik stand nun einmal, wie es scheint, fest, Friedemann ist jenen ersten Impulsen nicht weiter gefolgt und hat seinerseits im Verlauf seiner Lebensthätigkeit wenig gethan, dasselbe zu beseitigen, bis ihm die öffentliche Theilnahme schließlich ganz zu versagen begann. Es trat hinzu, daß im Publikum das Interesse für den strengen Stil, in dem und für den er erzogen war, zu erlöschen begann. Schon Sebastian Bach, der große und unerreichte Meister, den die dankbare Nachwelt so hoch in Ehren hält, wurde in seinen letzten Lebensjahren als eine erloschene Größe betrachtet, die fast nur noch als eine Last empfunden wurde, nicht

als ein Gegenstand der Bewunderung. Seine besten Arbeiten waren in seiner eigenen Zeit kaum mit irgendwelcher Anerkennung betrachtet worden. Was Wunder, wenn die gleiche Richtung, die der Sohn mit starrer Hartnäckigkeit verfolgte, nicht weiteren Anklang finden wollte. Der große Ruf, die Berühmtheit des Vaters standen ihm nicht zur Seite; sich diese zu schaffen, dazu fehlte es ihm an lebendiger Initiative, nicht weniger an jener Größe des Charakters, aus welcher heraus die Kunst ihre edelsten Triumphe feiert.

Durch seinen Übertritt an die Liebfrauenkirche zu Halle (1746), für die einst auch sein Vater berufen worden war, und die derselbe schließlich (im Jahre (1714) abgelehnt hatte, war ihm die volle Gelegenheit gegeben, sich als Tonsetzer in größerem Stile zu bewähren. Es gehörte mit zu seinen amtlichen Pflichten: „ordinarie, bei hohen und andern Festen, ingleichen aber den dritten Sonntag nebst dem Cantore und Chorschülern auch Stadt-Musicis und anderen Instrumentisten eine bewegliche und wohlklingend gesetzte andächtige Musique zu exhibiren, extraordinarie aber die zwei hohen Feiertage nebst dem Cantore und Schülern, auch zuweilen mit einigen Violinen und anderen Instrumenten kurze Figuralstücke zu musiciren und alles dergestalt zu dirigiren, daß dadurch die eingepfarrte Gemeinde zur Andacht und Liebe zum Gehör göttlichen Worts destomehr ermuntert und aufgefrischt werde."

Er hatte nebenbei ein sehr schönes Orgelwerk unter sich und war seinen Eltern und seiner Familie so viel näher als in Dresden. Endlich war in Halle als in einem Universitätsorte ihm jedwede Gelegenheit geistiger Anregung und belehrenden Umgangs geboten.

Wie hat nun Friedemann Bach, der aus dieser seiner Lebensperiode die Bezeichnung des Halleschen Bach führt, sich diese für ihn glücklichen Verhältnisse zu Nutze gemacht? Gerade sein Aufenthalt in Halle war es, von dem aus er unrettbar seinem geistigen und gesellschaftlichen Verfall entgegentrieb.

Wohl hat er dort gegen 30 Kirchen-Kantaten und einige andere Musikstücke geschrieben. Aber was will das für eine mehr als 30jährige dienstliche Wirksamkeit an einer solchen Kirche und mit so vorzüglichem Orgelwerk sagen?

Alle geistlichen Kompositionen aus dieser Zeitperiode Friedemanns sind schwerfällig und mühsam gearbeitet, unsanglich, in kleinlicher Weise gekünstelt, ohne Wohlklang und große Auffassung. Man findet in ihnen durchaus nur, was aus der Schule des Vaters sich mit Nothwendigkeit von selbst ergab, unverändert, ohne daß Neues, Eigenes hinzugetreten wäre, das Meiste ohne jenen tiefen Inhalt, ohne die großartige Würde und die Kraft der Erfindung, welche die Werke Seb. Bach's gekennzeichnet hatten. Große Wirkungen des Chorgesanges im polyphonen Stil zu erreichen, war ihm nicht gegeben. An Emanuel Bach's Heilig oder an dessen Magnificat reicht kein einziges Stück der Friedemannschen Kantaten heran. Der Choral wird nicht in dem großartigen Stil des Vaters ausgenutzt. Die Arien sind, wenn auch hie und da nicht ohne Schönheiten und feine Instrumental-Wirkungen, doch voll von Sonderbarkeiten und Übertreibungen mancherlei Art. Überall fehlte ihm das Gesangliche und die Melodie.

Wenn Emanuel Bach in seinen für bestimmte Zwecke gesetzten kirchlichen Kompositionen (Passionen, Prediger-Einführungs-Musiken) dem banalen Wohlklang, melodischer Reizlosigkeit huldigte, ohne irgendwie der Tiefe des Ausdrucks, der Würde und dem Ernst des kirchlichen Zwecks entsprechen zu wollen, so war bei Friedemann Bach die Verknöcherung des Systems, der Formenkultus des alten polyphonen Stils zu beklagen. Es ist dabei eine leider nur zu bekannte Thatsache, daß sein Genie (und für instrumentale Technik und Wirkungen war dasselbe in ihm lebendig) in Trunksucht und mürrischer Sonderbarkeit untergegangen ist. In Halle trat die unglückliche Neigung zum Trunk und diese wunderliche geistige Disposition zuerst hervor und entfremdete ihn nicht nur dem Umgange mit gebildeten Menschen, sondern stellte ihn auch seinen Mitbürgern und der Welt abstoßend und feindlich gegenüber. Dem trat jene übergroße Zerstreutheit hinzu, die sich schon in der Jugend bei ihm bemerkbar gemacht hatte. Alles dies trieb ihn in ein ungeordnetes und nach und nach in völliger Zerrüttung nach innen und nach außen sich bewegendes Leben. Als sein großer Vater die Augen geschlossen hatte, war der letzte Halt für ihn verloren. Vielleicht fühlte er dies selbst und suchte nach einer neuen Stütze für sich und seine Existenzverhältnisse.

Acht Monate nach des Vaters Tode, in seinem 41. Jahre,

schritt er zur Ehe, aus der 3 Kinder entsprossen sind, von denen nur die im Jahre 1751 geborene jüngste Tochter Friederike Sophie am Leben blieb, um das traurige Schicksal ihrer unglücklichen Mutter zu theilen und mit dieser unter des Vaters immer mehr sich steigernder Trunksucht, Arbeitsscheu und Verdorbenheit zu leiden. Denn es stritten in ihm schließlich gewöhnlicher Hochmuth und Künstlerstolz, wirkliche Künstlergröße und ungeheure Virtuosität mit der Zerfahrenheit eines ungeordneten Inneren, mit Trägheit, Laune und rücksichtslosem Wesen.

Es wäre zu verwundern gewesen, wenn seine Unfügsamkeit für sein Amt und für äußere gegebene Verhältnisse nicht zu Streitigkeiten und Zänkereien mit seinen Vorgesetzten geführt hätte. Verweise und Äußerungen der Unzufriedenheit seitens des Kirchenkollegiums blieben auch keineswegs aus. So reichte Friedemann im Mai 1764 seine Entlassung ein, welche ihm sofort gewährt wurde, was nicht verhinderte, daß er sich 4 Jahre später zu derselben Stelle wieder meldete, als diese erledigt war, natürlich, ohne sie zu erhalten.

Eine bleibende Stellung hat er nicht wieder gefunden; welche Kirchenbehörde hätte mit einem Manne von seinen Eigenschaften in Verbindung treten mögen? So begann er denn ein wüst-unstätes Leben zu führen, in welchem er die Sicherung seines Unterhaltes und der Existenz seiner Familie von einem Tage zum anderen suchen mußte. Das kleine Vermögen seiner Frau war wohl bald verzehrt. Im Übrigen lebte er von dem Ertrage seiner Kompositionen, die er nur in der äußersten Noth aufzuschreiben sich entschließen konnte, wenn ihm jede andere Hilfsquelle versagte. Mit Emanuel Bach hatte er sich in den musikalischen Nachlaß seines Vaters getheilt. Aber während jener diesen Schatz treu der Nachwelt überliefert hat, verkaufte er nach und nach ein Stück nach dem anderen und verzettelte so das köstliche Erbtheil, das ihm zugefallen war. Unterstützungen seiner Familie und der alten Freunde aus der Studien- und Jugendzeit mußten herangezogen werden, um ihn und die Seinen zu erhalten. Eine Zeitlang soll er sein Brod mit der Violine unter Musikbanden und in Dorfschenken verdient haben: der älteste Sohn Seb. Bach's als Dorffiedler den Bauern zum Tanze aufspielend! Er lebte zuerst weiter in Halle, ging dann nach Leipzig, zog 1771 nach Braunschweig, von dort nach Göttingen, endlich 1774 nach Berlin.

Hie und da gab er, wenn er gerade in der Lage war, anständig auftreten zu können, Klavier- und Orgel-Konzerte, in denen auch wohl der alte Genius aufblitzte; aber immer tiefer und tiefer sank er herab, bis er im Schmutz und Ekel der Gassenrinnen gefunden wurde.

In seiner besseren Zeit hatte er ein Werk: Von dem harmonischen Dreiklange geschrieben, hat aber keinen Verleger dafür gefunden. In den Jahren 1778/79 hatte er sich sogar mit einer Oper beschäftigt, deren Text: Lausus und Lydia nach Marmontel für ihn von dem Theaterdichter der Döbbelin'schen Truppe zu Berlin, Plümicke, gefertigt war, und worin er die Theater-Chöre der Alten wieder auf die Bühne zu bringen beabsichtigte. Aber es blieb bei dem Anlauf. Die Arbeit ist nicht fertig geworden.

An Entgegenkommen und an Gelegenheit Unterricht zu geben hat es ihm in Berlin nicht gefehlt. Aber der wunderliche alte Mann, durch Erfahrung nicht gebessert, von dem Gefühle der Künstler-Ehre nicht mehr erfüllt, hielt es für besser zu darben oder von den Almosen ehemaliger Freunde kümmerlich zu leben, als täglich durch einige Unterrichtsstunden sich und die Seinen zu ernähren.

An Instrumental-Kompositionen, meist für das Klavier, hat er im Ganzen und soweit sie der Nachwelt überliefert worden sind, einige 60 hinterlassen, darunter Konzerte, Sonaten, Fantasien und kleinere Klavierstücke, immerhin eine wenig genügende Ausbeute eines so langen Künstlerlebens, das durch keine andere Pflichten vom Schaffen und von nützlicher Thätigkeit abgehalten wurde. Er war in diesen Instrumentalstücken glücklicher als in seinen kirchlichen Kompositionen. Insbesondere seine Konzerte sind in großem Stil gehalten, kühn, zugleich graziös und glänzend, ohne jene kontrapunktische Steifheit, die an anderen Stellen störend bei ihm wirkte. Mit Bedauern blickt man, wenn man diese Tonstücke näher betrachtet, auf das vergeudete Leben eines an sich so hochgebildeten genievollen Mannes, der so vorzügliches leisten konnte und nur so weniges geleistet hat.

Im Jahre 1778 noch hatte Friedemann der Prinzessin Amalie von Preußen, Friedrichs des Großen Schwester, 8 Fugen dedicirt, in demselben Jahre, in welchem Emanuel Bach sein Heilig komponirt hatte. Beide Musikstücke waren die letzten

Ausläufer der streng polyphonen Schreibart. Aber Neues haben sie nicht gefördert. Den Weg moderner Erfindung und freier Melodien-Bildung, den Friedemann in Dresden mit seinen Polonaisen und nicht weniger mit seinem Orgelkonzert so verheißungsvoll beschritten hatte, hat er nicht weiter verfolgt. Einer der edelsten Blüthen der Kunst, dem Gesange, war sein Innerstes stets verschlossen geblieben.

Die Nachrichten über seine letzten Lebensjahre reichen gerade aus, um ein ungefähres Bild von der traurigen Lage zu geben, in der Friedemann Bach sich bewegte und die er seiner unglücklichen Familie bereitet hat. Die Rücksichtslosigkeit gegen letztere war schließlich bis zur Rohheit gediehen. Ein Zeitgenosse von hervorragender Bedeutung sagt von ihm, daß er die Seinigen in steter Dürftigkeit und Lebensangst habe schmachten lassen. Er habe einen finsteren und harten Charakter gezeigt und es sei nicht möglich gewesen, von schwärzerer und sonderbarerer Laune zu sein. Derselbe Gewährsmann (Reichardt) fügt hinzu: „Freunde der Kunst und des Bach'schen Namens haben ihn mehr als einmal im eigentlichen Verstande vom Miste genommen, anständig untergebracht und mit dem Nothwendigen des Lebens versorgt. Nie aber gelang es ihnen, ihn in einem dauernden Zustande von Ordnung zu erhalten. Sein Eigensinn, sein Hochmuth von der gemeinsten Art und sein großer Hang zum Trunke ließen ihn immer wieder ins Elend zurückfallen." — Und doch, wie verfehlt sein Leben war, wie sehr er aus Laune, Eigensinn und falschem Verständnis gefehlt, wie sehr er dem Fortschritt abgeneigt war, der ihm keine Früchte gebracht hatte und, wie er war und dachte auch nicht bringen konnte, er hat den Kunstprincipien nicht entsagt, zu denen er erzogen worden war. Er ist zu Grunde gegangen an dem fruchtlosen Kampfe, der aus dem thörichten Festhalten an einem abgeschlossenen, im Absterben begriffenen Kunstgebiet gegen die nothwendige weitere Entwickelung der Bedingungen und Formen eines freien Kunststrebens entstehen mußte.

Friedemann Bach war der letzte Vertreter der alten kontrapunktischen Schule, die, einst so weit verbreitet unter der Familie der Bach ihren höchsten Glanzpunkt erreicht, der deutschen ernsten Musik ihre breite fruchttragende Grundlage geschaffen hatte. Über das traurige Lebensbild, das die Nachwelt von ihm zurückbehalten hat, gleitet ein Schimmer versöhnender Milde, wenn man sich dessen

erinnert, daß er, mindestens in diesem einen Punkte, wenn auch ohne Berechtigung, treu geblieben. Ein Anderes aber darf über seinem vergessenen Grabhügel erwähnt werden: er hat das Andenken an seinen großen Vater, wie sehr er dessen reinen Namen durch unedle Leidenschaften befleckt hatte, bis zu seinem letzten Athemzuge in Ehren gehalten. Er starb am 1. Juli 1784, 74 Jahre alt, an völliger Entkräftung und in großer Dürftigkeit. Seine Wittwe erhielt ein Jahr nach seinem Tode aus der Einnahme einer Aufführung von Händel's Messias eine Unterstützung. Dies ist das letzte, was von ihr bekannt ist. Was aus der Tochter geworden ist, weiß Niemand.

Wesentlich anders, wenn auch der Hauptsache nach mit gleicher Wirkung, als mit Friedemann Bach stand es mit seinem vorjüngsten Bruder Johann Christian, dem die Zeitgenossen den Namen des Londoner Bach gegeben hatten. Auch er war an sich ein eminenter Künstler. Gleich Friedemann und Emanuel in der Schule des Vaters gebildet, 1735 in Leipzig geboren, dessen elfter Sohn, war er bei seinem Tode 15 Jahre alt. Philipp Emanuel, der damals als das Haupt der im Übrigen in dürftigen Verhältnissen zurückgebliebenen Familie betrachtet werden durfte, nahm ihn zu sich nach Berlin und führte seinen Unterricht weiter. Aber schon vier Jahre später, 19 Jahre alt, 1754, verließ er seines Bruders Haus und Schule, um mit einer der italiänischen Sängerinnen, welche zu seiner Zeit bei der Berliner Bühne engagirt waren, nach Italien zu gehen. In Mailand wurde er, der Lutheraner, sehr bald Kapellmeister an einer der dortigen Kirchen, an der er als solcher bis 1759 blieb.

Als Händel in diesem Jahre zu London gestorben war, eilte er dorthin und erhielt — 24 Jahre alt — dessen Stelle als Musikmeister der Königin, in der er bis zu seinem, im 47. Lebensjahre (Anfang Januar 1782) erfolgten Tode verblieben ist. Er hatte somit als Jüngling die Stelle jenes berühmten und unvergleichlichen Tonsetzers erlangt, der, als er auf der Höhe seines Glanzes stand, es nicht hatte über sich gewinnen können, mit dem Vater seines Nachfolgers, dem einfachen Kantor an der Thomasschule zu Leipzig, in persönlichen Verkehr zu treten.

Johann Christians Einkommen wurde auf 10,000 Rthlr. unseres alten Geldes geschätzt; als er starb hinterließ er nicht weniger

als 30,000 Rthlr. Schulden. Er war mit Cecilia Grassi, einer zu ihrer Zeit beliebten Sängerin der großen Oper zu London kinderlos verheirathet. Seine Wittwe erhielt eine Pension von der Königin, mit der sie vor Noth geschützt in ihr Vaterland zurückkehrte.

Johann Christian war ein Klavier- und Konzertspieler ersten Ranges und als Komponist Meister in allen musikalischen Stilen. Er hat Opern und Ballets, Konzerte, Sonaten, Trios, Sinfonien, Quartetten, Quintetten, sowie einzelne Gesangssachen in ungeheurer Zahl geschrieben, von denen Vieles für sein großes Genie Zeugnis ablegt, hie und da vorgreifend an Mozart erinnert. Von seinen Opern würden La Clemenza di Tito, Orfeo, Catone, Especie di tormento, Demofonte, Gioas, re di Giuda, La confusa smaritata zu nennen sein. Er wollte meistens nicht tief schreiben, nicht in das Herz dringen, nur für den Augenblick sollten seine Schöpfungen gefallen; das Publikum, für das er schrieb, verlangte es gerade so und nicht anders, und er glaubte ihm dienen zu müssen. Als ihm Emanuel Bach einmal schrieb: „Werde kein Kind!" antwortete er: „Ich muß stammeln, damit mich die Kinder verstehen."

England, für das er lebte und arbeitete, hielt in hoch in Ehren. Ein englischer Dichter durfte von ihm singen: „Bach stand auf des Olympos Gipfel und Polyhymnia kam ihm entgegen. Sie breitete ihre Silberarme um ihn und sprach: Ganz bist du mein."

Er war, ganz im Gegensatz zu Friedemann Bach, einer der fleißigsten Tonsetzer, die je gelebt haben. Seine Kompositionen sollen sich auf eine kaum glaubliche Anzahl belaufen haben; aber da sie zumeist für einen fremden Geschmack geschrieben waren, fehlte es ihnen an Originalität und Interesse. Er selbst war deßhalb auch nie mit ihnen zufrieden und wenn er lange am Flügel gesessen und mit einer tiefsinnigen Phantasie geschlossen hatte, pflegte er zu sagen: „So würde Bach spielen, wenn er dürfte."

Die Lösung dieses Räthsels in seinem Leben ist in einer Antwort zu suchen, die er einem Freunde gab, der ihm sein leichtfertiges Leben und Komponiren und das Beispiel seines Bruders Emanuel vorhielt. Diesem antwortete er: „Mein Bruder lebt um zu komponiren, ich komponire um zu leben." Freilich ein anderer Standpunkt als der seines großen Vaters, der zur Ehre

Gottes und für die lernbegierige Jugend seine unsterblichen Tonschöpfungen gesetzt hat.

Man kann von Niemandem, der das Leben im Taumel des Genusses auskosten will, verlangen, daß er ein großer Künstler sein, daß er der Zukunft neue Bahnen anweisen, die Gegenwart erheben, veredeln solle. So ist des jüngsten Bach Künstlerthum und Künstlerruhm in seiner Zeit verrauscht und vergangen, und die Nachwelt hat nichts von ihm übrig behalten, als den Namen und das Bedauern, daß so viel glänzende Eigenschaften, und man darf hinzusetzen, auch so viel Fleiß und künstlerisches Können materiellen Regungen unterlegen sind. Nur daß Johann Christian Bach der Sohn Joh. Sebastians war, rettet seinen Namen vor gänzlicher Vergessenheit. Sein Los, sein Nachruhm, sind genau wie seines Bruders Friedemann, nur daß dem letzteren die dunkle widerwärtige Seite des Lebens, jenem die goldene, sonnenbeglänzte zugefallen war. Beide, auch in der Kunst verschiedenen Bahnen folgend, haben mit dem Pfunde nicht gewuchert, das sie aus des Vaters Händen als ein reiches und heiliges Erbtheil empfangen hatten. Beide haben diesen ihren Reichthum in wildem, wüstem Taumel vergeudet. Aber während sich an die Laufbahn Friedemanns und an sein unbeweintes Ende immerhin eine gewisse Tragik der Betrachtung knüpft, erlischt das an sich so reiche und glänzende Leben seines jüngsten Bruders wie der Feuerregen einer Rakete, ohne irgend eine bleibende Theilnahme hervorzurufen, ja selbst, ohne ein historisches Interesse zu erregen.

Schließlich bleibt mir die Pflicht, einige Worte über den vierten Sohn Seb. Bach's zu sagen, der als Musiker seinen Namen weiter geführt hat. Es war dies Johann Christoph Friedrich, der Bückeburger, der im Jahre 1732 geboren und 18 Jahre jünger war als Emanuel. Er hatte, wie dieser, zuerst die Rechte studirt, sich dann der Musik gewidmet und wurde im Jahre 1756 als Konzertmeister an den Hof des Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe berufen, und hat diese seine Stellung bis zu seinem Tode (1795) behalten.

Er war ein vorzüglicher Klavierspieler und hat viel geschrieben, Quartette, Konzerte, Sonaten, Trios, Sinfonien, Kantaten und Lieder. Alles zeigt den Charakter verhältnismäßiger Unbedeutendheit

und erscheint für uns völlig reizlos. Das Meiste schließt sich an Emanuels Stil in dessen unbedeutenderen Arbeiten an.

Niemand kann über das ihm gegebene Maß der Fähigkeiten hinaus. Dies ist das Urtheil, nach dem die Nachwelt Johann Christoph Friedrich Bach zu messen hat. Doch bot er, seinen Brüdern Friedemann und Christian gegenüber das wohlthuende Bild einer in sich zufriedenen Natur, eines liebenswürdigen Charakters; treue Gewissenhaftigkeit und Pflichterfüllung haben ihn ausgezeichnet. Der göttliche Funke, der in seinen Brüdern lag und von zweien unter ihnen in niedrigen Leidenschaften erstickt wurde, glühte nicht in gleichem Maße in ihm. Aber auch in der Familie der Bach konnten nicht lauter Meister ersten Ranges entstehen. Sie hatte der Welt, dem Leben, der Kunst, dem Vaterlande schon so Großes geleistet, daß wir mit dankbarer Ehrfurcht auf ihren jetzt erloschenen Stamm zurückblicken dürfen. Ihre Mission war erfüllt. Drei große Meister, Christoph, Sebastian und Emanuel waren ihr entsprossen, nicht von gleichem Range, aber auch die beiden weniger großen doch bedeutend genug, um in der Kunstgeschichte als edle und bahnbrechende Erscheinungen eine bevorzugte Stellung in Anspruch nehmen und behaupten zu können, Sebastian beide und alles Übrige in dem überragend, was in seiner Richtung auf dem Gebiete der evangelisch-kirchlichen Musik, dem der Orgel und des Klaviers überhaupt vorhanden war und folgte, ist nur von Einem erreicht worden, der länger als ein halbes Jahrhundert nach ihm die Welt durch die Wunderkraft seiner Tongebilde in Erstaunen setzen sollte, Ludwig van Beethoven. Zwischen beiden steht die vermittelnde ehrwürdige Gestalt Emanuel Bach's, Zeugnis ablegend für den Vater und für die Zukunft.

Eins noch ist diesem besonders zu danken; die Sorgfalt, mit welcher er die Nachrichten der Familie gesammelt, die Treue, mit welcher er sie der Nachwelt aufbewahrt die Pietät, mit der er den ihm überlieferten Schatz seines Vaters an autographen Kompositionen gehütet und uns dadurch es möglich gemacht hat, überhaupt zu wissen, was die Kunst, was die deutsche Nation an jenem besessen. Hätte sein älterer Bruder Friedemann nur in diesem einen Punkte wie er gedacht und gehandelt, wie manches Meisterwerk aus des Vaters unsterblicher Feder wäre, statt verloren zu sein, auf uns gekommen.

Wenn man von den Söhnen Seb. Bach's spricht, so wird nach Allem was vorher mitgetheilt worden, im Grunde nur von Emanuel Bach die Rede sein können. Sein Grabhügel ist verfallen und die von einem großen Dichter für ihn geschriebenen Gedenkworte sind nie in Erz oder Marmor übertragen worden.

Aber die dankbare Anerkennung unserer Zeit und der ferneren Nachkommenschaft deutscher Nation wird ihm nicht fehlen.

Treu war er dem Andenken seines großen Vaters, treu der Kunst, der er mit Ehren gedient hat. Man wird ihn den Besten beizählen dürfen, die ihr geopfert, ihr ein langes, von Arbeit erfülltes, aber auch mit reichen Ehren gelohntes Leben gewidmet haben. Die Kunst stirbt nicht. Möchten von den Künstlern recht viele ihm gleichen.



Der

Ausdruck in der Musik.

von

Dr. Hugo Riemann.

50.

Der Ausdruck in der Musik.

Von

Hugo Riemann*.

Unter Ausdruck versteht die Ästhetik zunächst ganz allgemein die Objektivirung einer Idee, die für Andere sichtbare oder hörbare, überhaupt auffaßbare Darstellung derselben, die Mittheilung eines Gedankens; man sagt darum z. B., daß man für einen Gedanken nicht den rechten Ausdruck finden könne. Specieller versteht man dann unter Ausdruck diesen *rechten* Ausdruck, die charakteristische Ausprägung der Idee in ihren Details. Das Bild ist wohl vom Münzen oder vom Siegeln hergenommen; das in den Stempel geschnittene Bild ist recht ausgedrückt, wenn es in allen seinen Details plastisch heraustritt.

Der Begriff des *musikalischen* Ausdrucks ist hiernach direkt verständlich als die deutliche Ausprägung der musikalischen Gedanken, das plastische Heraustreten der Motive und Themen, die Übersichtlichkeit des ganzen Aufbaues des Kunstwerks.

Man kann ebenso von einem Ausdruck des Kunstwerks selbst reden, von dem Ausdruck, den der Komponist seiner Idee gegeben hat, also von ausdrucksvoller Musik, als von einem Ausdrucke, den der reproducirende Künstler dem von ihm vorgetragenen Kunstwerke

* Vorgetragen am 1. März 1882 im Konservatorium zu Hamburg.

giebt, also von ausdrucksvollem Spiel oder Gesang. Beide sind zwar in sofern zusammenfallend, als der reproducirende Künstler sein höchstes Ziel darin sehen soll, das Bild, welches der Komponist in den Stempel geschnitten, möglichst getreu abzudrücken — allein ganz so einfach ist das doch nicht, und der Vergleich fängt bei näherer Betrachtung an, erheblich zu hinken. Die Notenschrift ist keineswegs ein so vollkommen adäquates Ausdrucksmittel der musikalischen Gedanken, daß sich ihre Verwandlung in klingende Musik mit dem Abdrucke einer Gemme in Wachs vergleichen ließe; es hieße sehr gering vom reproducirenden Künstler denken, wollte man in seiner Wiedergabe nichts anderes sehen als eine mechanische Verrichtung. Der Vortrag eines musikalischen Kunstwerks ist vielmehr zum Theil erst eine Schaffung desselben, weßhalb man recht bezeichnend den erstmaligen Vortrag eines Werkes dessen Kreirung nennt; es gilt dabei, eine unendliche Zahl kleiner Nüancirungen des Tempos, der Tonstärke, selbst der Tonfärbung am rechten Orte anzubringen, für welche die Notenschrift keine Zeichen hat. Das in der Notenschrift fertiggestellte musikalische Kunstwerk ist immer nur Zeichnung; erst die stilgerechte klingende Ausführung schafft es zum farbenwarmen Gemälde um. Der vollentwickelte Meister der Komposition weiß zwar genau, was er will, und das Werk lebt vor seinem geistigen Ohre bis in das feinste Geäst der Figuration; aber selbst wenn er all' die kleinen Schattirungen, welche erst das rechte musikalische Leben ausmachen, in der Notenschrift ausdrücken könnte, so würde er's nicht wollen, um nicht den reproducirenden Künstler zum Automaten zu degradiren: lieber läßt er sich kleine Abweichungen von seinen eigensten Intentionen gefallen, als daß er auf den Gewinn verzichtet, der aus einer nachempfundenen Reproduktion entspringt.

Der rechte Virtuose — gleichviel ob Sänger oder Spieler eines Soloinstrumentes oder Dirigent eines Orchesters — nimmt das Kunstwerk ganz in sich auf und schafft es neu, erweckt es zu neuem Leben; das solchergestalt vor uns hintretende Werk ist immer wieder ein anderes, wie nie zwei Menschen oder zwei Blumen oder zwei Blätter einander völlig gleich sind troß noch so frappanter Ähnlichkeit. Die Natur wiederholt sich nicht; das durch den Virtuosen belebte Kunstwerk ist aber ein Stück Natur, etwas organisch gebildetes, aus innerer Nothwendigkeit so oder so gewordenes. Wie

jedes Blatt des Eichbaums bis auf die Ausbuchtungen des Randes und bis auf die Linien der Rippen sich in denselben Formen entwickelt wie jedes andere Blatt jedes anderen Eichbaumes und doch mit keinem einzigen absolut übereinstimmt, so schafft der vortragende Künstler nach dem ihm vom Komponisten gegebenen Urbilde immer neue Kunstwerke, vermag es aber sogar sich selbst nie ganz gleich zu thun. Wie gewaltig verschieden diese Nachschöpfungen ausfallen können, wie neben wohlgebildeten und normalen sich unschöne und verkrüppelte Formen nach demselben Typus entwickeln, haben wir täglich Gelegenheit, zu beobachten.

Angesichts der unleugbaren Thatsache, daß auch derselbe Künstler dasselbe Werk nicht zweimal ganz gleich vortragen kann, hat man lange Zeit den musikalischen Ausdruck für etwas undefinirbares und schlechterdings nicht in Regeln faßbares gehalten; man glaubte, es ganz dem Instinkte, dem Geschmack überlassen zu müssen, das zu treffen, was allgemein als richtig, als schön, als vollendet empfunden wird. Denn daß es doch bei aller Freiheit des Nachempfindens Möglichkeiten giebt Fehler zu machen und trotz der scheinbaren Übereinstimmung mit der Notirung so zu spielen oder zu singen, wie es sicher der Komponist nicht gewollt hat, bemerkte man wohl und nahm daher für die rechte Reproduktion die Existenz von Gesetzen an, die unenthüllt in unserem Empfinden liegen. Der überall nach dem Warum fragende Geist des neunzehnten Jahrhunderts giebt sich damit nicht mehr zufrieden, sondern sucht auch die Gesetze zu ergründen, welche unbewußt die künstlerische Reproduktion beherrschen, und hat bereits eine Anzahl positiver Resultate seiner Forscherarbeit zu verzeichnen, welche wohl geeignet sind, den Minderbegabten die rechten Wege für den zutreffenden musikalischen Ausdruck zu weisen und den Begabtern das sichere Beherrschen der Ausdrucksmittel zu erleichtern.

Über die allgemein richtig verstandenen Zeichen der Notenschrift, sowohl für das Tempo als die dynamische*) Schattirung (forte und piano) und die Bindung und Trennung der Töne (legato und staccato) will ich nicht reden, setze vielmehr die Kenntnis ihrer Bedeutung in umfassender Weise voraus, obgleich mir nicht unbekannt

*) Vom griechischen δύναμις, Kraft, Stärke.

ist, daß auch hier in manchen Einzelnheiten Begriffsverwirrung etwas gar nicht seltenes ist; indem ich die Berichtigung solcher verkehrten Auffassungen der privaten Information aus guten Büchern überlassen muß, wende ich mich sogleich der Betrachtung derjenigen Details des Ausdrucks zu, welche durch die Notenschrift nicht direkt gegeben, wenn auch, wie wir sehen werden, mittelbar aus ihr herauszulesen sind.

Der eigentliche Träger des musikalischen Ausdrucks ist die Melodie, für welche man daher vorzugsweise einen ausdrucksvollen Vortrag fordert. Eine schlicht empfundene, deutlich gegliederte Melodie trägt die Gesetze ihres Vortrages in sich selbst und bedarf häufig kaum der Crescendo- und Diminuendo-Zeichen. Wünscht der Komponist als Niveau der dynamischen Schattirung, als Ausgangs- und Endpunkt der dynamischen Entwickelung einen anderen Stärkegrad als das schlichte Mezzoforte, so muß er das allerdings durch p, f, pp oder ff anzeigen, und ebenso müssen plötzliche Kontraste, die Effekt und nicht schlichte Natur sind, vorgeschrieben werden. Das allgemein giltige Gesetz für die dynamische Schattirung des Melodischen ist Steigerung der Tonstärke bei steigender, Verminderung der Tonstärke bei fallender Melodie. Jede Abweichung von diesem Grundgesetze ist, sofern sie nicht durch andere Gesetze von gleich allgemeiner Giltigkeit, welche wir gleich kennen lernen werden, bedingt wird, abnorm, irregulär und muß daher vom Komponisten ausdrücklich verlangt werden. Man wird finden, daß die Komponisten ein Crescendo für die fallende oder ein Diminuendo für die steigende Melodie stets durch Zeichen oder Worte fordern, während das Crescendo der steigenden und das Diminuendo der fallenden Melodie gewöhnlich als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Der Usus hat hier längst das unausgesprochene Gesetz befolgt.

Warum das Crescendo dem Steigen, das Diminuendo dem Fallen der Melodie angemessen ist, läßt sich zwar nicht gerade mit zwei Worten sagen, ist aber keineswegs völlig unerkannt; die Philosophen haben darüber nachgedacht und gefunden, daß sowohl die Steigerung der Tonstärke als die Steigerung der Tonhöhe eine Zunahme der Lebendigkeit, eine Vergrößerung der Bewegungsgeschwindigkeit bedeutet. Bei den höheren Tönen sind die Schwingungsperioden kürzere, folgen also einander schneller, bei den stärkeren

Tönen sind die Exkursionen der schwingenden Körper in derselben Zeit größere, die Bewegungsgeschwindigkeit ist also gleichfalls gesteigert. Der höhere Ton setzt größere Spannung voraus, verlangt also wie der stärkere eine größere Kraftanwendung. Solche und ähnliche Betrachtungen erweisen eine innere Verwandtschaft der ansteigenden Melodie und des Crescendo, der eine gleiche Verwandtschaft der Negation beider, der fallenden Melodie und des Diminuendo entspricht. Wir können gleich als drittes noch die agogischen*) Schattirungen, d. h. die kleinen vorübergehenden Veränderungen des Tempos, das Stringendo und Ritardando hinzunehmen, welche sich der Wahrnehmung direkt als vermehrte und verminderte Lebendigkeit darstellen. Steigende Tonhöhe, Crescendo und Stringendo sind Steigerungen, positive Entwickelungsformen; fallende Tonhöhe, Diminuendo und Ritardando sind Verminderungen, negative Entwickelungsformen: es ist daher durchaus natürlich, daß die drei ersteren wie die drei letzteren zum Ausdruck derselben Seelenbewegung, derselben Empfindung gebraucht werden und deren Intensität verstärkend zusammenwirken. Ein geringes Antreiben des Tempos eignet der ersten Entwickelung eines musikalischen Themas ebenso, wie ihr das Steigen der Tonhöhe und das Crescendo eigenthümlich ist; umgekehrt eignet der Wendung zum Schluß, dem Ausleben des Themas ein geringes Verlangsamen, das oft genug so bedeutend ist, daß es die Notenschrift nicht mehr ignorirt, sondern als wirkliches Ritardando fordert; gleichermaßen ist aber auch das Fallen der Tonhöhe und das Decrescendo für den Schluß charakteristisch. Eine abschließende Stretta oder ein Ritardando zu Anfang eines Tonstücks sind seltenere Ausnahmefälle und natürlich stets ausdrücklich zu verlangen.

Steigung und Fall der Tonhöhe erweisen sich oft als der erste Anhalt für die rechte Vertheilung der dynamischen und agogischen Schattirungen; wenn man auch damit schon ziemlich weit kommt und wenigstens ein allzu mechanisches Herunterspielen der Noten vermeidet, so ist doch ein wirklich guter musikalischer Ausdruck damit durchaus noch nicht gefunden. Vielmehr bestimmen, wie bereits angedeutet, noch mehrere andere Gesetze von gleich allgemeiner Giltig-

*) Vom griechischen ἀγωγή, Bewegungsart, Tempo.

keit, oft genug in abweichender und widersprechender Weise, die dynamische und agogische Schattirung.

Ein abgeschlossenes musikalisches Thema zerfällt in eine Anzahl deutlich von einander getrennter oder zu trennender charakteristischer Gebilde, welche man Phrasen nennt; die Phrase ist noch weiter zu zerlegen in Taktmotive. Diese sind die letzten Elemente von individueller Physiognomie, gleichsam die Keimzellen des musikalischen Organismus. Darum ist die Lehre von den Taktarten und ihrer verschiedenen Gestaltung durch Untertheilungen oder Zusammenziehung einzelner Taktglieder von eminenter Wichtigkeit für die Erkenntnis der musikalischen Formgebung wie für deren adäquaten Ausdruck in der Reproduktion. Die Lehre von den Taktarten heißt Metrik, die Lehre von der Umgestaltung der metrischen Motive durch Untertheilung und Zusammenziehung heißt Rhythmik; die Rhythmik ist also die Lehre von den komplicirteren metrischen Bildungen oder umgekehrt die Metrik die Lehre von den einfachsten rhythmischen Bildungen, weßhalb man auch nicht selten den einen wie den andern Terminus als beide Lehren begreifend braucht. Was Moritz Hauptmann*) Metrik nennt, bezeichnet Rudolf Westphal**) als Rhythmik, nämlich die gesammte Lehre von den Taktarten und ihren verschiedenen möglichen Umgestaltungen. Halten wir den Namen Metrik für die Lehre von dem in gleichen Notenwerthen ohne Pausen gedachten Takt fest, so ist zu bemerken, daß diese Lehre bisher sehr vernachlässigt worden ist, besonders indem man die auftaktigen Taktarten viel zu nebensächlich behandelt hat. Zwar hat M. Hauptmann die auftaktigen sogut wie die volltaktigen Taktarten theoretisch erklärt, aber wer liest Hauptmann? Die gründlichen metrischen Abhandlungen im 2. Theile seiner „Natur der Harmonik und der Metrik“ sind für das Allgemeinbewußtsein so gut wie nicht vorhanden, da sie niemand dem Durchschnittsverständnis durch populäre Darstellung näher gerückt hat, die Fassung Hauptmann's aber durchaus nicht gemeinverständlich ist. Die allgemeine Musiklehre und Elementarmusiklehre, deren Beruf es ist, das richtige Verständnis der musikalischen Grundbegriffe zu vermitteln, haben alles gethan, um die Auffassung der metrischen Verhältnisse in möglichst verkehrte

*) „Die Natur der Harmonik und der Metrik“ (1853).

**) „Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach“ (1880).

Bahnen zu lenken und zwar durch Definition des Auftaktes als unvollständigen Taktes. Anstatt diese Auffassungsweise, zu welcher ohnehin durch die aufdringlichen Taktstriche jeder gedrängt wird, zu bekämpfen, haben sie dieselbe vielmehr theoretisch sanktionirt; denn wenn sie auch zehnmal hinzusetzen, daß dem unvollständigen Takte des Anfangs ein ihn ergänzender unvollständiger am Schluß des Satzes entsprechen muß — dadurch wird nicht das schlimmste verhütet, was passiren kann und passiren muß und daher passirt, daß auftaktig beginnende Phrasen im weiteren Verlauf volltaktig aufgefaßt werden. Ich will versuchen, den Fehler mit der Wurzel auszuroden.

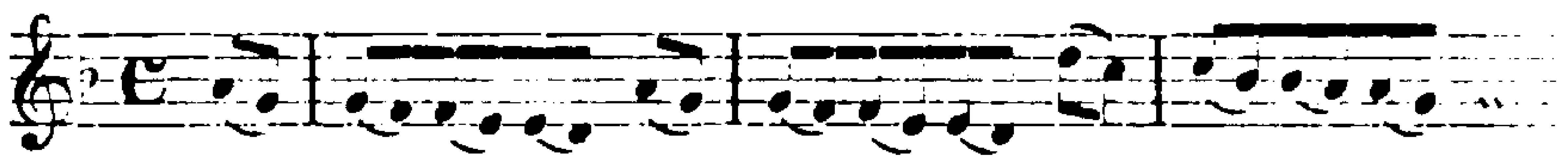
Die herkömmliche Darstellung der Metrik unterscheidet accentuirte (schwere) und accentlose (leichte) Töne im Anschluß an die poetische Metrik, welche accentuirte und accentlose Silben unterscheidet; indem man diese Unterscheidung einfach auf die Musik überträgt, vergißt man ganz, daß die Töne der Musik nicht wie die durch Konsonanten von einander getrennten Vokale der Sprache neben einander stehen, vielmehr fest an einander anschließen, in einander übergehen. Denn das Staccato, bei dem das nicht so ist, darf man ja nicht zum Ausgang nehmen, dasselbe entspricht vielmehr der Unterbrechung des Zusammenhangs der Töne durch Pausen, ist also eine specielle Manier, eine rhythmische Bildung. Wenn auch dem Klavier, der Orgel und allen Instrumenten mit gekniffenen Saiten der wirkliche Übergang aus einem Tone in den andern versagt ist, so bleibt dieses darum doch die eigentliche Form der Tonverbindung, und diejenigen Instrumente stehen am höchsten, welche die Höhe des Tons zu verändern vermögen, ohne sein Ausströmen zu unterbrechen (Gesang, Streichinstrumente, Blasinstrumente). Die geschlossene legato vorzutragende musikalische Phrase besteht nicht aus einer Folge verschieden starker Töne derart, daß einer stark und der nächste oder einige folgende schwach wären, worauf wieder ein starker und wieder ein oder mehrere schwache folgten, wie das bei den Silben der Sprache wirklich der Fall ist, vielmehr hat in der Musik an Stelle der Folge: stark — schwach das Diminuendo und an Stelle der Folge: schwach — stark das Crescendo einzutreten. Diese Behauptung ist neu und wird den Widerspruch herausfordern; ich hoffe aber durch einfach an-

schauliche Darlegung der Taktarten von diesem neuen Gesichtspunkte aus nachzuweisen, daß bisher eins der wichtigsten Mittel des musikalischen Ausdrucks ganz falsch verstanden worden wo nicht geradezu übersehen worden ist.

Es ist seltsam, wie man so lange an dem absolut unmusikalischen Schematismus der Accentlehre hat festhalten können, obgleich die Praxis, die Bezeichnungsweise der besten Komponisten längst auf das Crescendo und Diminuendo als die rechten Ausdrucksmittel der metrischen Verhältnisse hätte hinweisen müssen. Die ganze Unmöglichkeit der alten Lehre tritt bei den zusammengesetzten oder untergetheilten Taktarten hervor; als abschreckendes Beispiel will ich den in Sechzehntel aufgelösten Viervierteltakt anführen, der nach dem alten Schema vier Accentstufen (ohne die accentlosen Töne) hätte:



Die Vorschriften dieser Accentuirung sind bei Hauptmann wie in jeder allgemeinen Musiklehre, leider auch noch in meinem kürzlich (1882) erschienenen Musiklexikon zu finden. Stelle man sich aber einmal ernstlich vor, was für eine Zumuthung die Durchführung einer solchen verschiedenartigen Accentuirung für den ausübenden Künstler sein würde und wie dieser ewige Wechsel stärkerer und schwächerer Töne den Hörer martern müßte, wenn ihn wirklich ein Mensch fertig brächte! Diese Accentschemata sind wohl mit das tollste, was die graue Theorie in völliger Nichtachtung der Praxis geleistet hat. Daß ausnahmsweise eine Abschattirung von je zwei Tönen auch in bewegten Figuren vorkommt, z. B. (Beethoven, Op. 31, 2):



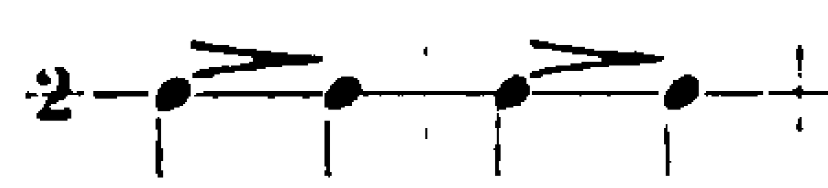
beweist gegen meine Behauptung nichts; solche Fälle sind rein melodischer Natur und hängen speciell von der Form der Figuration ab. Die zweiten Noten erscheinen nur als leichte Anhängsel der stärkeren; die stärkeren selbst aber sind gegen einander nach den angedeuteten gleich näher zu entwickelnden metrischen Gesetzen abzuschattiren.

An Stelle der verschiedenen Accente ist also ein gleichmäßiges

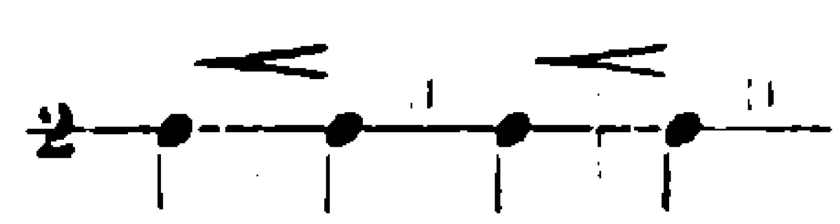
Crescendo oder Diminuendo zu setzen. Das Zerhacken tonleiterartiger Sechzehntelgänge in einzelne Viertel durch Hervorheben der Anfangsnote jedes Viertels ist ja ein bekannter Fehler der Anfänger und schlechten Dilettanten; der entwickeltere Musiker schattirt längst durch, ohne sich um die nachhinkende Theorie Kopfschmerzen zu machen. Es handelt sich also bei meiner neuen Aufstellung weniger um eine Reform der Praxis als um einen Fortschritt der theoretischen Erkenntnis. —

Es giebt drei Arten von Taktmotiven, nämlich solche, bei denen die erste Note den dynamischen Schwerpunkt, den Gipfelpunkt der Tonstärke bildet und die ich anbetonte nennen will; ferner solche, bei denen die dynamische Hauptnote eine mittlere ist, und die ich inbetonte nennen will und endlich solche, deren dynamische Hauptnote die Schlußnote ist, die ich abbetonte nennen will (wir haben nämlich bisher keine Bezeichnungen für diese Begriffe). Der Taktstrich unserer Notenschrift steht regelmäßig vor der dynamischen Hauptnote des metrischen Motivs; alle anbetonten (am Anfang stärksten) Taktmotive erscheinen daher durch zwei Taktstriche eingeschlossen, während alle inbetonten (in der Mitte stärksten) und abbetonten (am Ende stärksten) Motive vom Taktstrich durchschnitten werden.

Zweitheilige Taktmotive sind nur in zwei Formen möglich, nämlich:

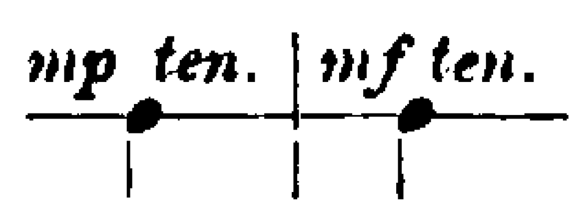


(anbetont)



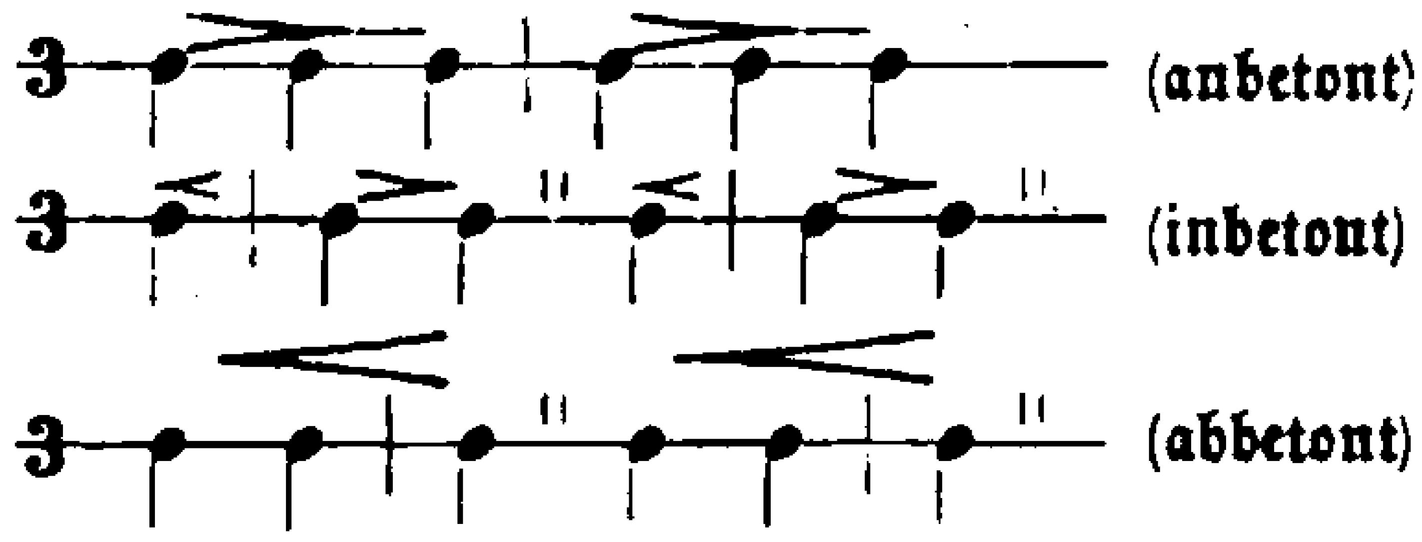
(abbetont)

Die Geiger, Sänger und Bläser werden ohne weiteres mit dieser dynamischen Schattirung zufrieden sein; denn der Vortrag:



welcher der alten Erklärung der Taktaccentuirung entsprechen würde, dürfte ihnen doch als etwas stark in Widerspruch gegen ihre Praxis stehend erscheinen. Nur der Klavierspieler könnte Einwendungen machen; denn da dem Klavier das Crescendo des einzelnen Tones versagt ist, so muß es seinerseits das Crescendo durch schwach — stark und das Decrescendo durch stark — schwach ersetzen. Allein auch der Klavierspieler wird im weitern Verfolg meiner Aufstellung seine Zustimmung nicht versagen.

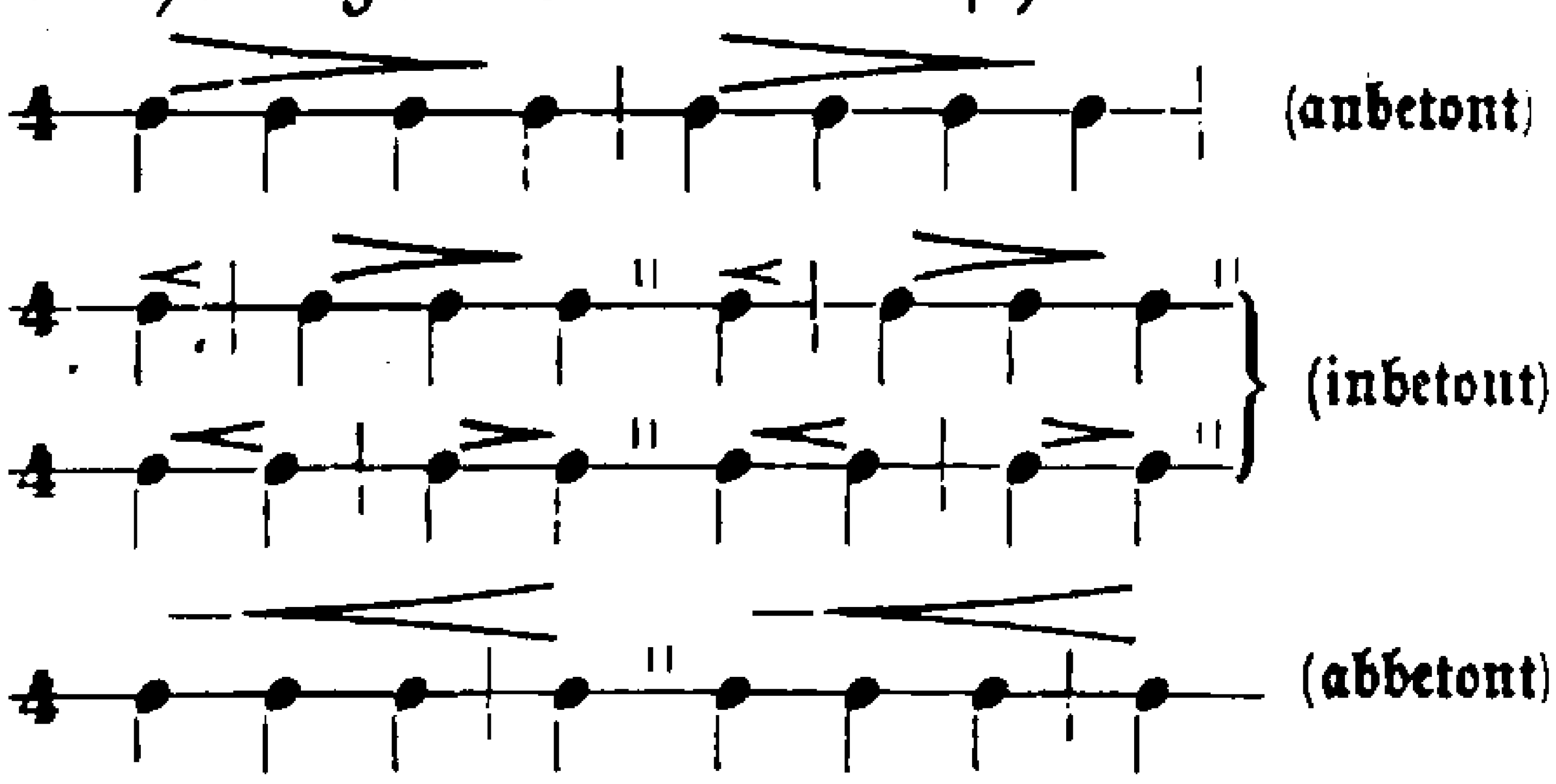
Die dreitheiligen Taktmotive können in allen drei metrischen Formen auftreten, d. h. die dynamische Hauptnote zu Anfang, in der Mitte oder am Schluß haben:



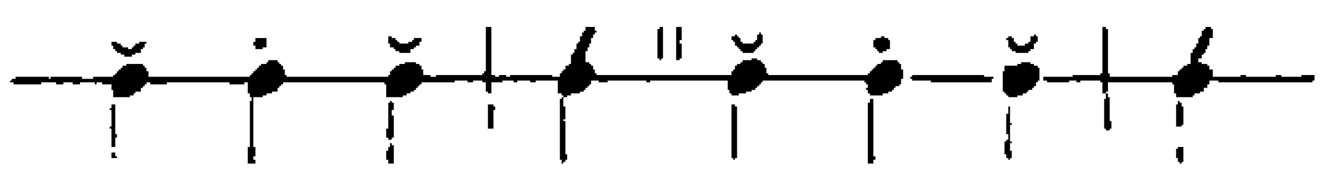
Hier wird der Klavierspieler bereits stutzig werden; denn wenn er prüft, wie er den doppelt auftaktigen dreitheiligen Takt zu spielen gewohnt ist, so wird er finden, daß er crescendo auf die dynamische Hauptnote hin spielt:



Die viertheiligen Taktmotive erscheinen als:



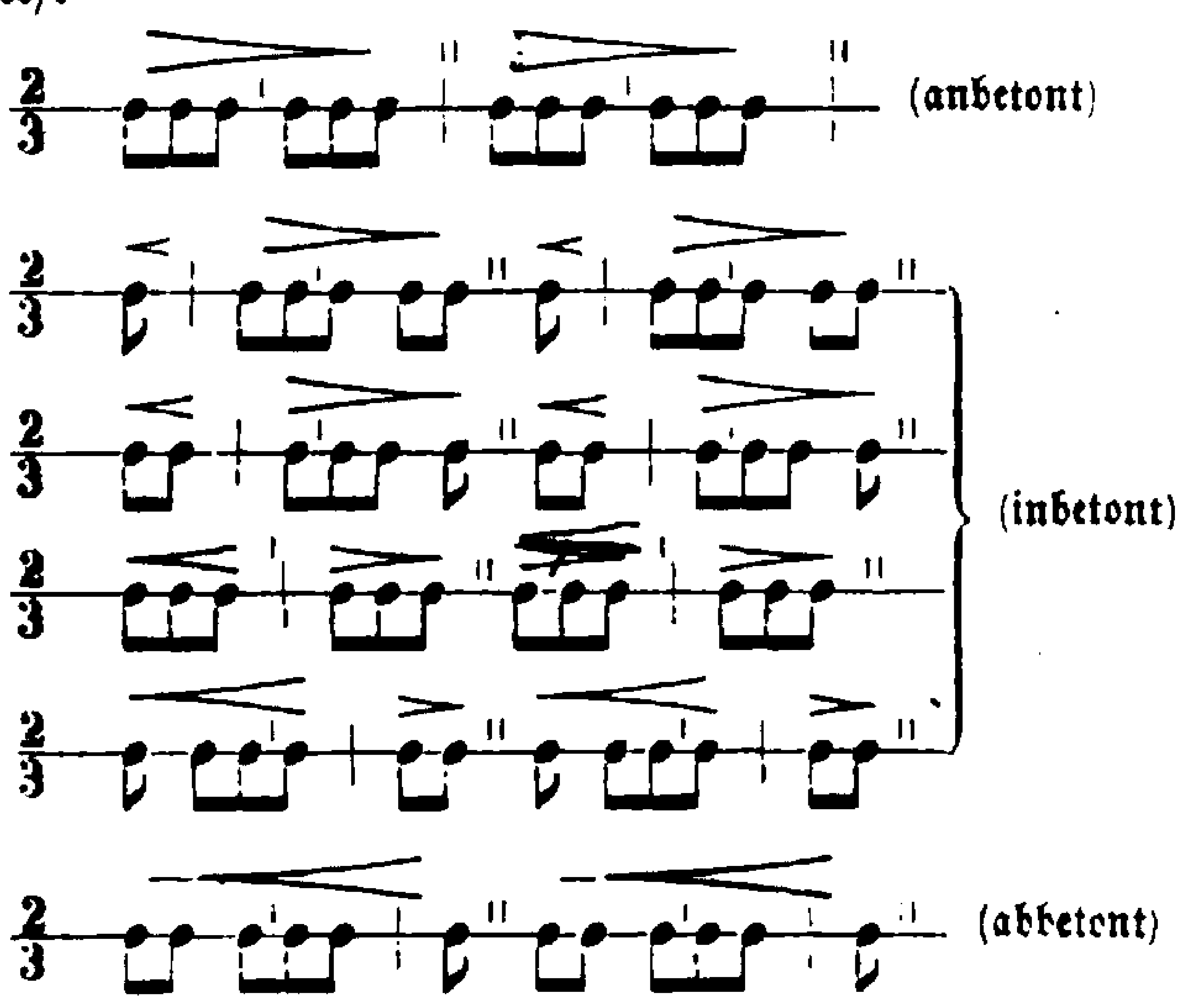
Das aufregende, vorwärtstreibende der mehrfach auftaktigen Formen tritt denke ich in ganz andrer Weise anschaulich, ja geradezu packend aus den beigefügten natürlichen dynamischen Schattirungen hervor als aus dem gemüthlich hinkenden Schema der alten Art:



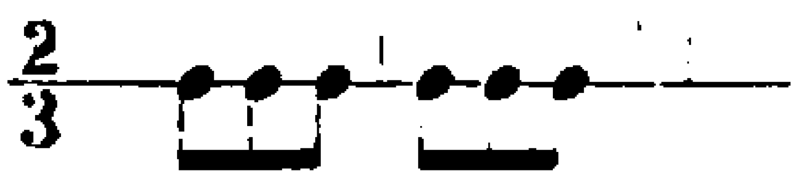
Die Einwürfe, welche gegen diese neue Theorie der Metrik gemacht werden können, sind leicht vorauszusehen. Man wird z. B. fragen: Wie ist ohne Nebenaccente der $^6/_8$-Takt von untergetheilten $^3/_4$-Takt zu unterscheiden? Darauf ist zu antworten, daß weitaus in der Mehrzahl aller vorkommenden Fälle eine die Takthälften angebende Begleitung auf die richtige Auffassung hindeutet, im übrigen aber, sofern nicht die Auffassung bereits anderweit zweifellos bestimmt ist, kleine Verzögerungen, nicht aber Verstärkungen, die Zusammensetzung der Taktmotive auszudrücken haben. Es ist mir

oft genug beim Klavierunterricht vorgekommen, daß sich als der Fehler, welcher gemacht wurde, wenn trotz der minutiösesten dynamischen Schattirung die Phrasen noch nicht plastisch heraustreten wollten, das zu sehr im Takt spielen herausstellte, d. h. daß die Achtel oder die Viertel einander allzusehr in absolut gleichen Zeitabständen folgten — ein Fehler, der gewiß jedem Klavierlehrer bekannt ist. Daß die dynamischen Hauptnoten der Phrasen wie auch gewisse harmonisch bedeutsame Töne (Vorhaltstöne) etwas verlängert werden müssen, wenn der Vortrag als ausdrucksvoll erscheinen soll, ist längst bekannt; weniger bekannt ist dagegen wohl, daß das Ende jedes Taktmotivs eine ganz geringe Zugabe zum Zeitwerth des Motivs verträgt und oft genug gebieterisch fordert. Diese Zugabe ist entweder eine geringe Verlängerung der Schlußnote oder eine eingeschaltete kurze Pause. Der allzupräcise Einsatz der Anfangsnote des neuen Motivs verwischt die scharfe Zeichnung; das gilt besonders bei sehr langsamem Tempo, wo die mögliche Zugabe schon ein allenfalls definirbarer Zeitwerth ist, während bei schneller Bewegung die Gliederung in der Regel durch die Bässe, überhaupt die Begleitstimmen deutlich genug gemacht werden wird.

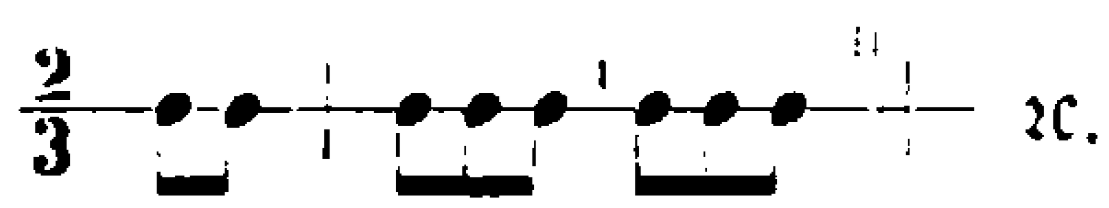
So erscheint nun der sechstheilige Takt als Unterdreitheilung des zweitheiligen ($\frac{2}{4}$) in folgenden Formen (das Ende des Doppeltaktmotivs ist durch ‖ und das Ende des einfachen Taktmotivs durch | angedeutet):



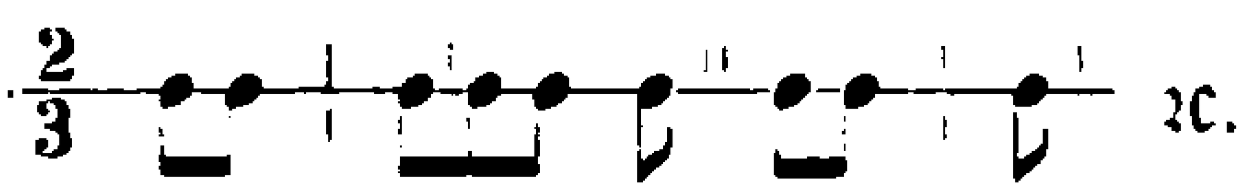
So gefährlich die Theorie dieser Verlangsamungen oder Pauseneinschaltungen (metrisches Rubato) auf den ersten Blick erscheint, so ist sie doch keineswegs etwas neues; wenn wir sie zum Princip erheben, so regeln wir damit nur einen allgemeinen Gebrauch in ganz bestimmter, dem korrekten Ausdruck dienender Weise. Der fehlerhafte dilettantische Gebrauch, der aber in den anschaulichen Zeichen der Notenschrift seine Erklärung und Entschuldigung findet, ist der, daß die durch gemeinsame Querstriche oder übergesetzte Bögen zusammengezogenen Noten auch in der Exekution fester an einander geschlossen werden, d. h. daß einmal wie allemal getheilt wird, wie beim volltaktigen Doppeltaktmotiv getheilt werden muß, nämlich:



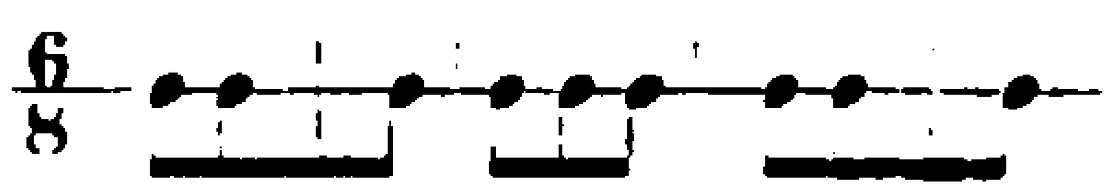
also z. B. auch beim doppelt-auftaktigen:



statt:



Man ist daher in neuerer Zeit vielfach dazu übergegangen, die Querstriche nicht im Hinblick auf die Taktstriche, sondern korrekter im Hinblick auf die Taktmotive zu wählen, entweder in der Form wie ich sie hier gegeben oder gar mit durchgehenden Querstrichen:



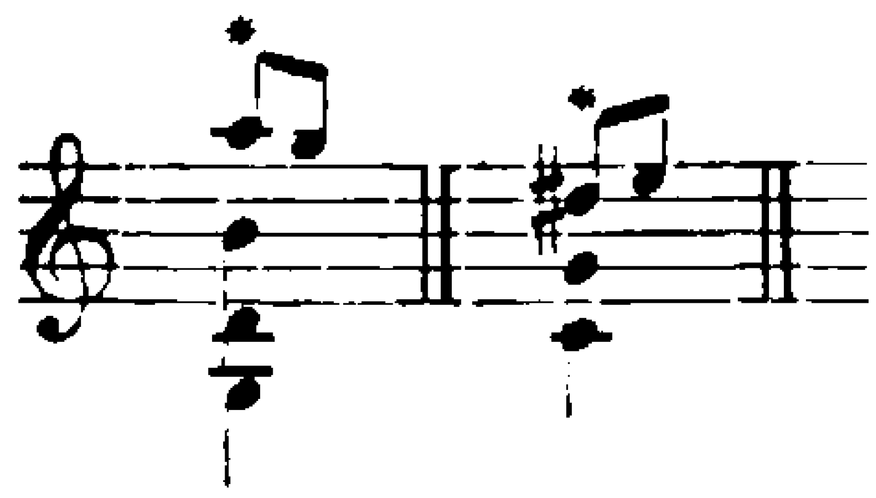
Besonders Schumann hat in dieser Weise vielfach für die weitere Vervollkommnung der Notenschrift experimentirt. Allein so wünschenswerth und bedingungslos acceptabel alles sein muß, was die Notenschrift anschaulicher macht, so ist doch diese Art der Zusammenziehung durch Querstriche nicht unbedingt zu empfehlen, weil sie sich nicht mit einer etwa vorhandenen Bewegung in längeren Notenwerthen in Einklang befindet:
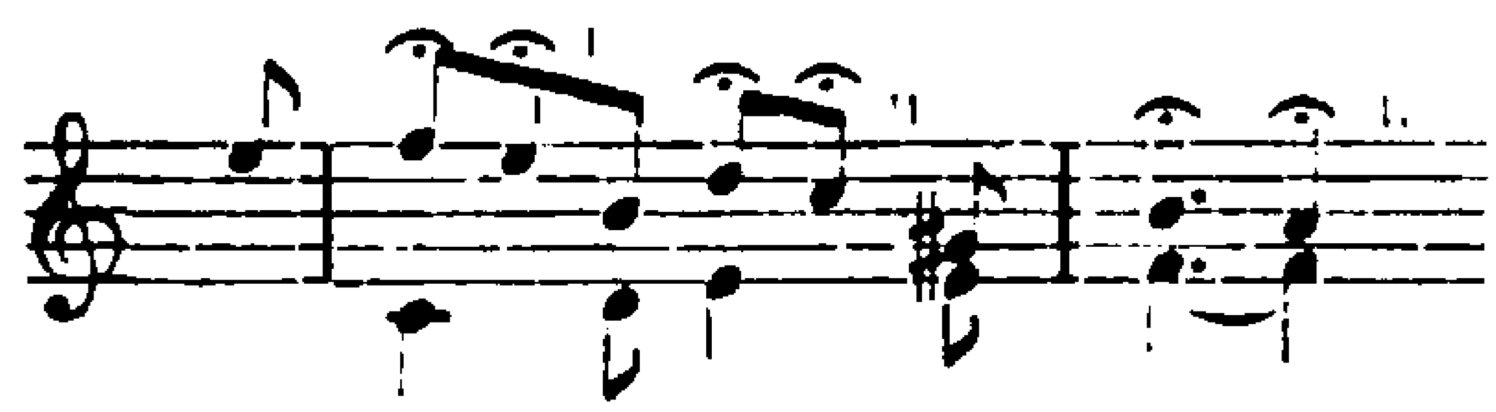


während die Abtrennung der Schlußnote des Motivs vom folgenden Motiv unbedingt anzunehmen ist:



Im allgemeinen neigt unsere Auffassung, sobald sie sich von dem verwirrenden Einflusse der Taktstriche emancipirt hat, zur Annahme abbetonter (mit der dynamischen Hauptnote endender) *Motive*; doch legt häufig genug der harmonisch-melodische Gehalt gegen diese Auffassung sein Veto ein, besonders sind es Vorhaltsnoten, deren unleugbare Zusammengehörigkeit mit der folgenden Auflösung eine andere Theilung fordert:



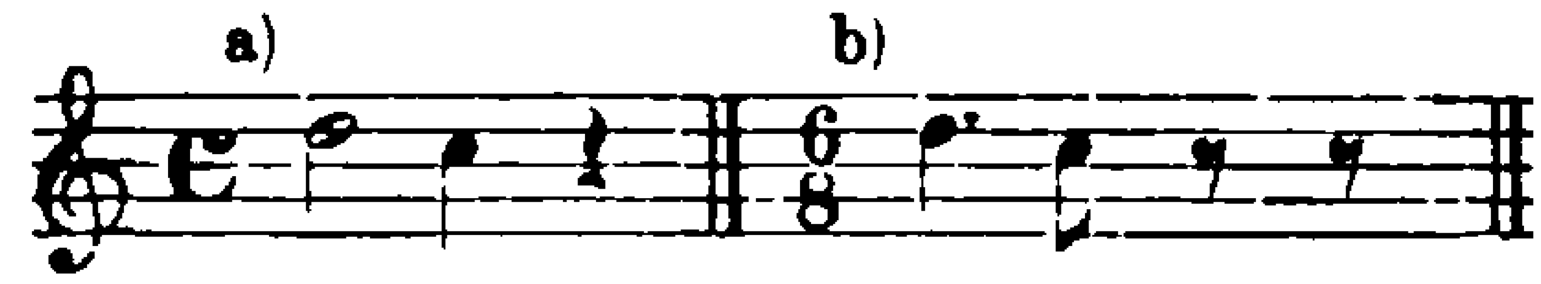
Eine solche Note beansprucht stets eine erhebliche Verlängerung; ein streng taktmäßiges Hinweggehen über dieselbe erscheint als Verstoß gegen die Forderungen eines ausdrucksvollen Spiels und ist wenigstens da immer zu rügen, wo cantabile oder con espressione vorgeschrieben ist. Da die Vorhaltsnote nicht selbst die Schlußnote des Motivs sein kann, so erhalten wir in solchen Fällen gelegentlich zwei verlängerte Noten nach einander:



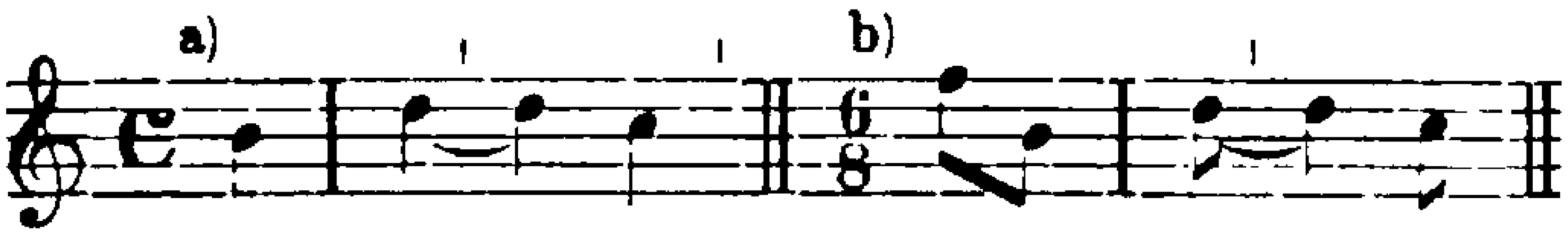
Ich sage also: wir neigen zur Auffassung der Taktmotive im Sinne der Abbetonung, während die Notenschrift und die allgemeine Musiklehre uns zur Auffassung im Sinne der Anbetonung hinleiten. Die Folge des Widerspruchs zwischen Gewöhnung und Natur ist eine große Unsicherheit in Sachen der musikalischen Phrasirung, wie sich jedem offenbaren wird, der einen Blick in zwei verschiedene Ausgaben eines klassischen Werkes wirft. Die Zweifel werden sich leider zum Theil auch durch Eruirung der Gesetze der harmonischen, me-

lodischen, metrischen und rhythmischen Dynamik nicht beseitigen lassen, weil für eine und dieselbe Figur der Komponist sehr verschiedene Vortragsarten fordern kann und oft genug nicht festzustellen ist, was er gewollt hat, da die Zeichen der Notenschrift gerade in Sachen der Phrasirung nicht ausreichend und nicht unzweideutig sind.
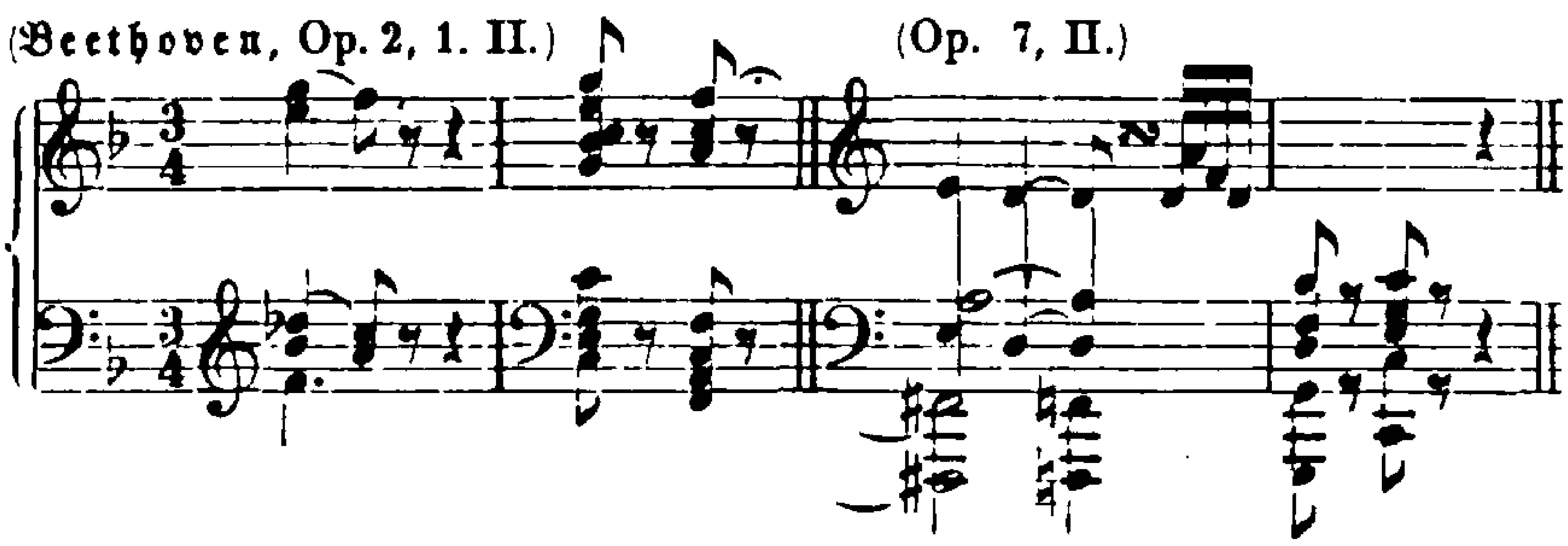
Unsere Vorliebe für abbetonte Motive geht unter andern aus dem Überwiegen der männlichen Schlüsse über die weiblichen hervor; die Mehrzahl der in Ansehung der Doppeltaktmotive weiblichen Schlüsse ist doch im Sinne einfacher Taktmotive männlich z. B.:



welche Fälle sich bei näherer Betrachtung herausstellen als:

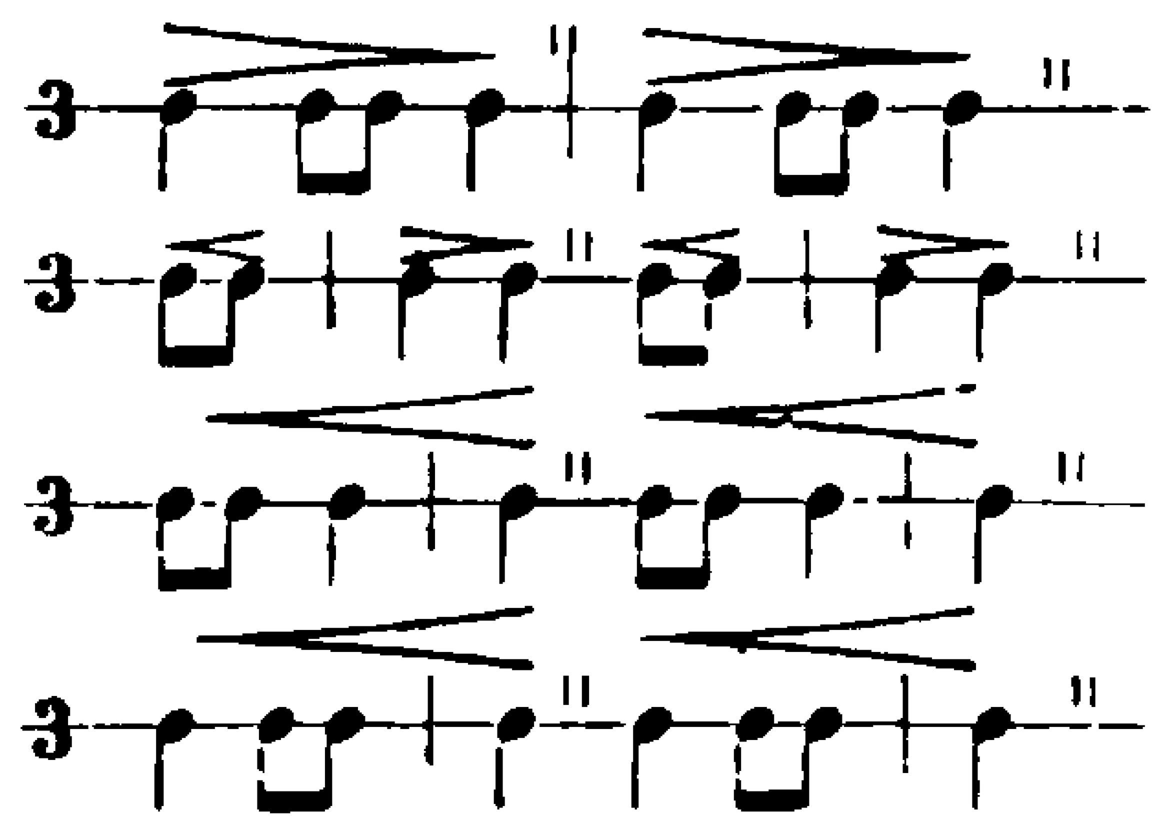


Weibliche Schlüsse sind dagegen:

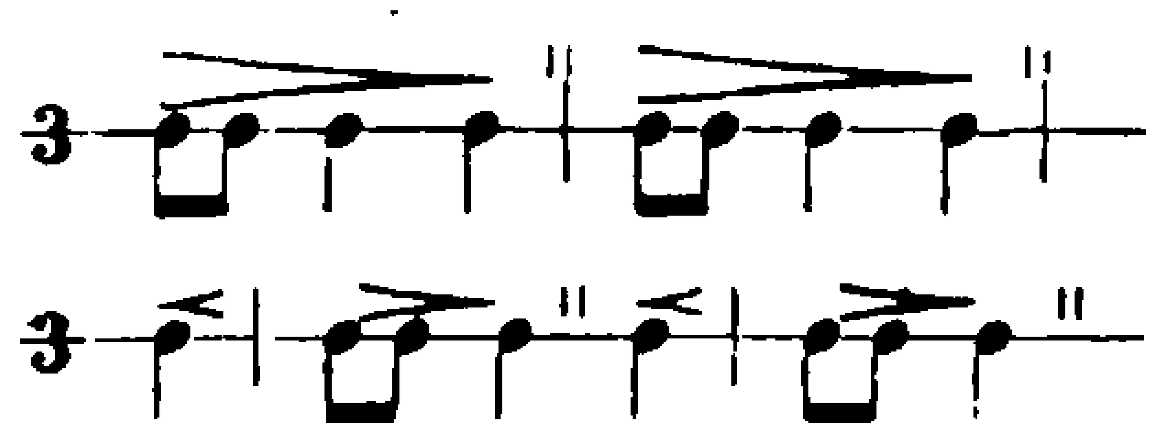


Die verschiedenartigen dynamischen Schattirungen der Taktarten sind nach dem gesagten wohl hinreichend klar ersichtlich, und jeder kann sich dieselbe für den neun-, zwölf-, achtzehn- und vierundzwanzigtheiligen Takt in seinen an-, in- und abbetonten Formen selbst zurechtlegen. Nicht unwesentliche Modifikationen der Auffassung entstehen durch rhythmische Veränderung der Takttheilung, d. h. durch Auflösung einzelner Taktglieder in kleinere Werthe oder durch Zusammenziehung mehrerer zu Noten längerer Geltung oder durch Einschaltung von Pausen u. s. f. Da die Zahl der Möglichkeiten hier ganz enorm wächst, so will ich die Untersuchung auf den dreitheiligen Takt beschränken und kann auch dann nur einzelnes herausgreifen, wenn ich nicht den Umfang meines Vortrags über Gebühr ausdehnen soll.
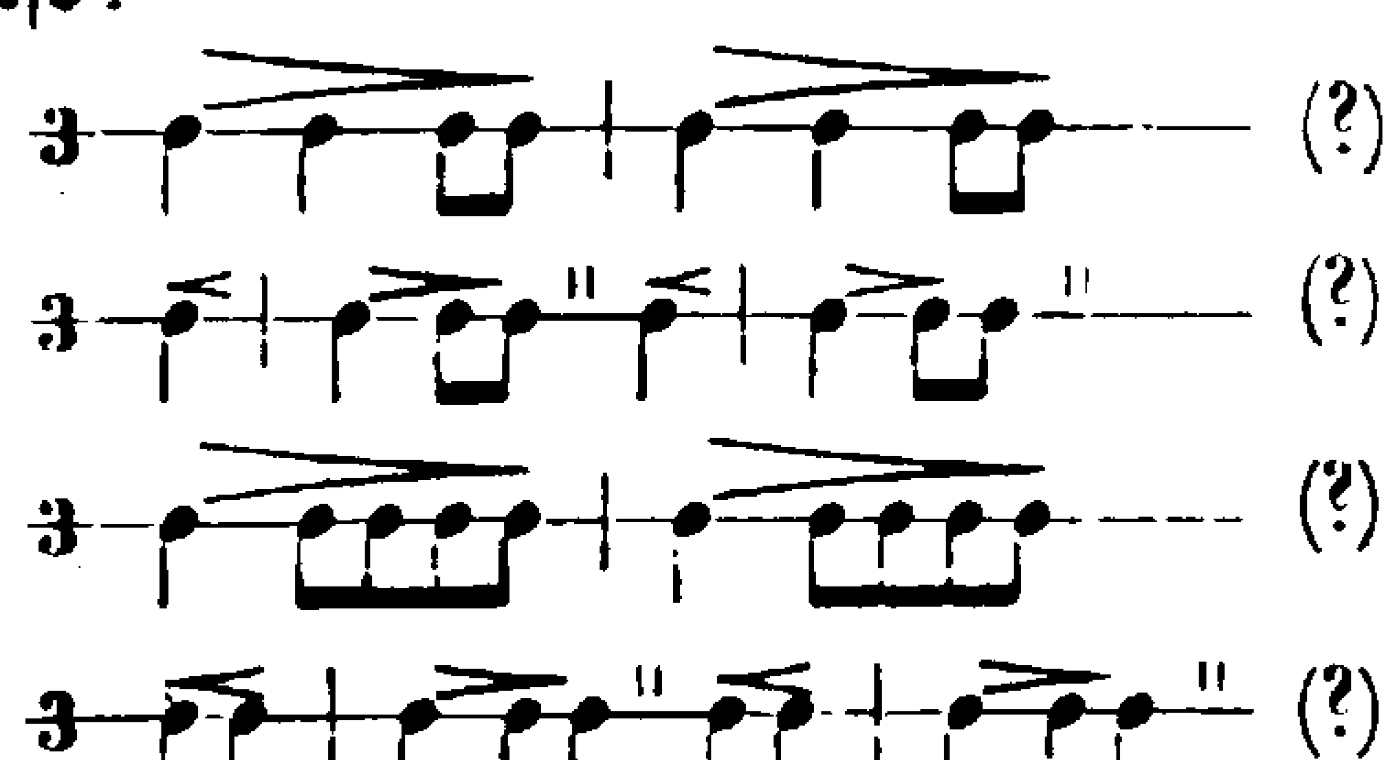
Wenn einzelne Taktglieder in kleinere Notenwerthe aufgelöst werden, so entstehen rhythmische Bildungen von *vermehrter Lebendigkeit*; die häufigsten sind diejenigen, bei denen die im Crescendo oder Diminuendo stehenden Taktzeiten aufgelöst sind, seltener sind die mit Untertheilung der dynamischen Hauptnote des Taktmotivs:



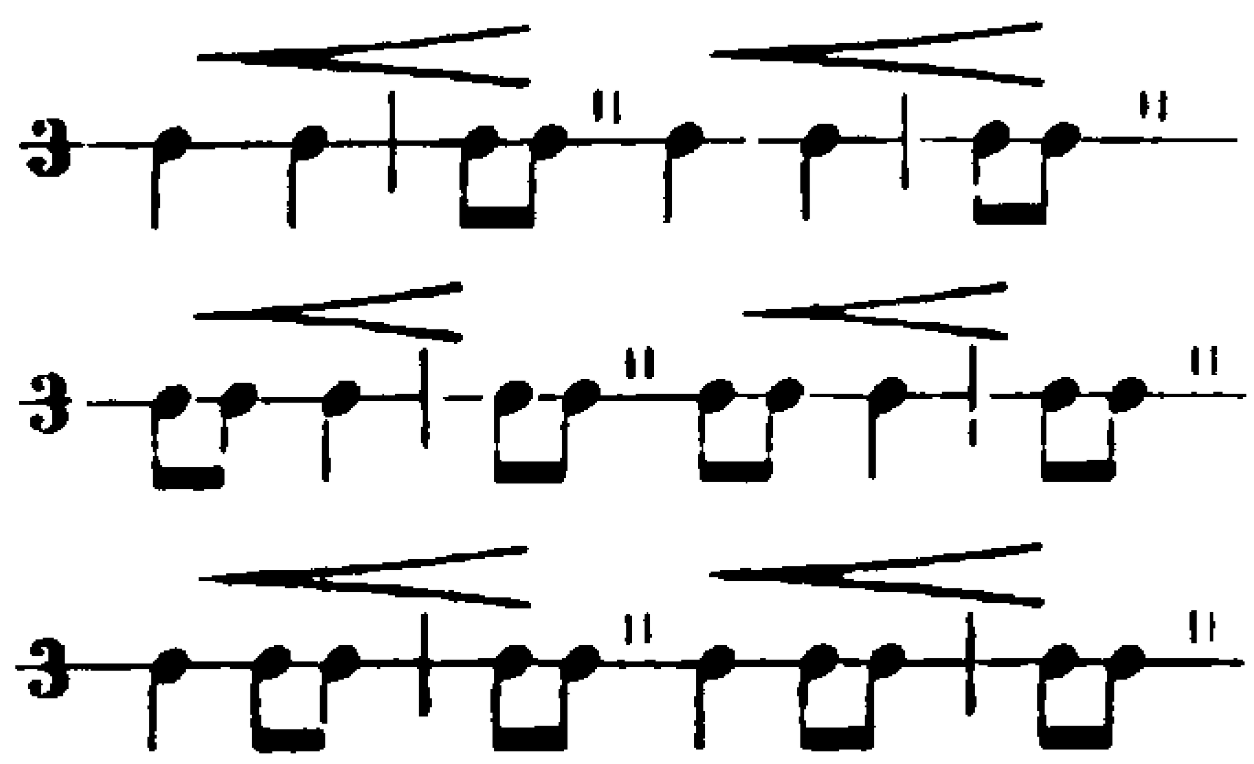
seltener:
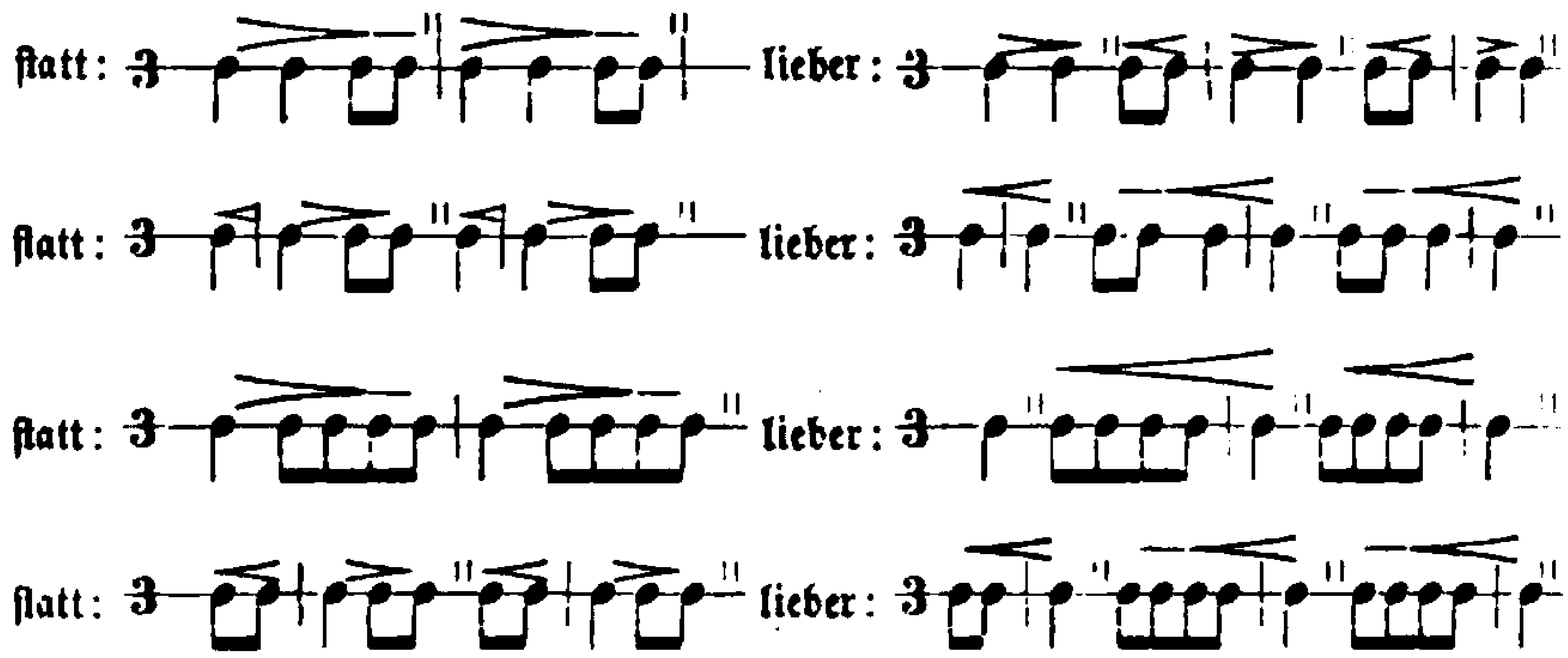


Eine erhebliche Anzahl möglicher erweist sich als der Auffassung entschieden widerstrebend, nämlich alle diejenigen, bei denen das letzte Glied des Taktmotivs untergetheilt ist, mit Ausnahme der abbetonten, also:



Nur die abbetonten Motive:

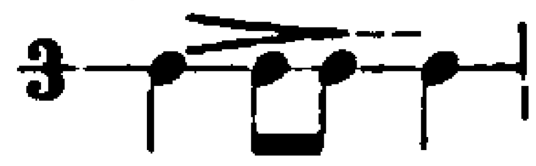
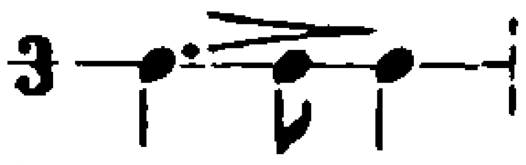


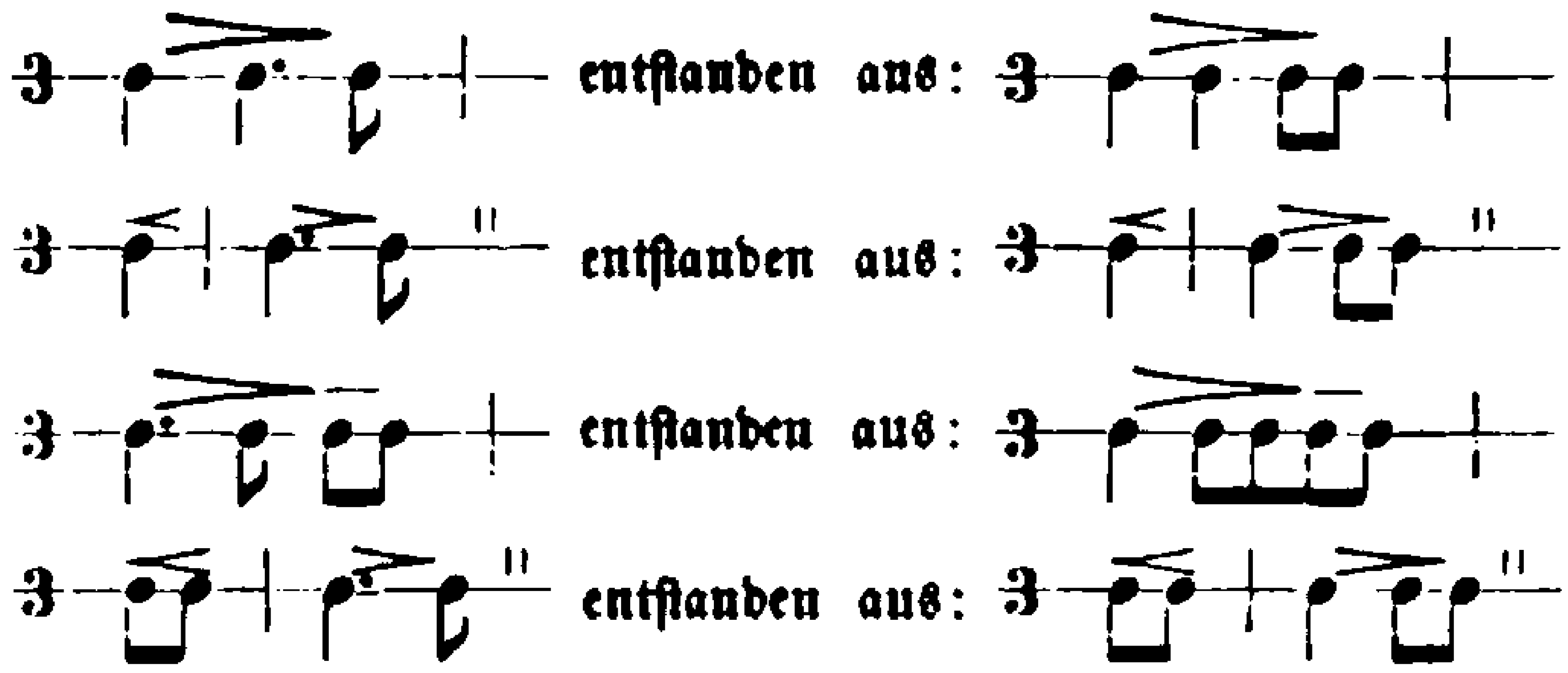
vertragen die Untertheilung des Schlußwerthes, welcher die dynamische Hauptnote ist. Dabei ist zu bemerken, daß bei Untertheilung der dynamischen Hauptnote die beiden Theile nicht gegen einander abgestuft werden sondern gleich stark sind, wie auch die nicht untergetheilte abschließende dynamische Hauptnote kein Diminuendo annimmt, sondern entweder stark ausgehalten oder stark abgesetzt (verkürzt) wird. In allen andern Fällen macht sich in der Untertheilung der letzten Taktzeit etwas entschieden auf das folgende hinweisendes geltend, d. h. wir neigen dazu, einen Übergang in eine andere Form der Betonung anzunehmen,



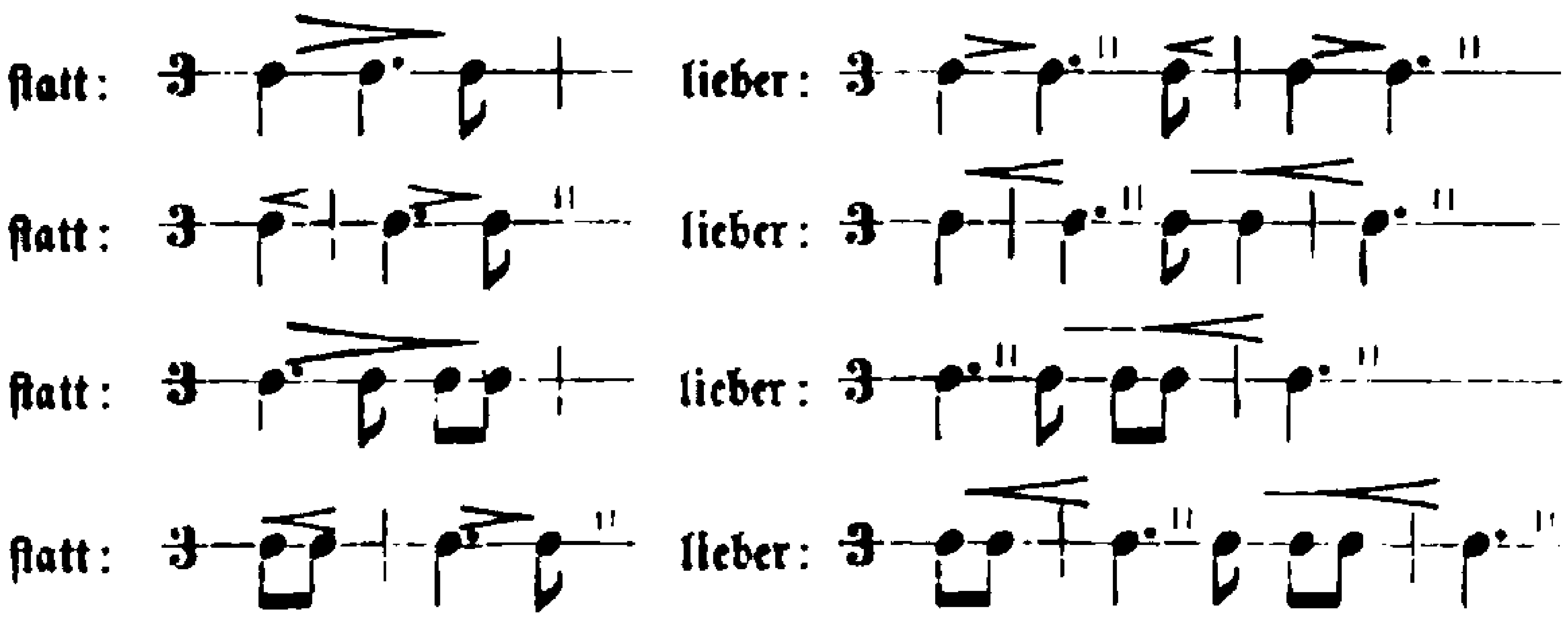
Diese Übergänge aus einer Form der Motive in die andere sind etwas durchaus gewöhnliches, und werden stets einzutreten haben, wo nicht harmonisch-melodische Rücksichten hindernd entgegentreten. So wird also die rhythmische Gliederung die Veranlassung zum Wechsel des Metrums, und das Faktum, daß volltaktig beginnende Themata so gern in auftaktige umsetzen, während das Gegentheil sehr selten vorkommt, findet seine einfache Erklärung. Dieselbe Abneigung gegen das Decrescendo, welche bereits die leichteren Töne des gleichmäßig fortschreitenden Metrums lieber crescendo als decrescendo auffassen ließ, sodaß die Taktmotive lieber abbetont als anbetont verstanden wurden, wo die Wahl freistand, macht sich hier in erhöhtem Maße geltend, unterstützt durch die gesteigerte Bewegungsart (Achtel statt Viertel). Nach den von uns betrachteten Grundgesetzen der Dynamik, Melodik und Agogik verträgt sich natürlich die gesteigerte Figuration viel besser mit der positiven als der negativen Entwickelung, während umgekehrt die Verminderung der Figuration

durch Zusammenziehung sich besser für die negative Entwickelung schickt.

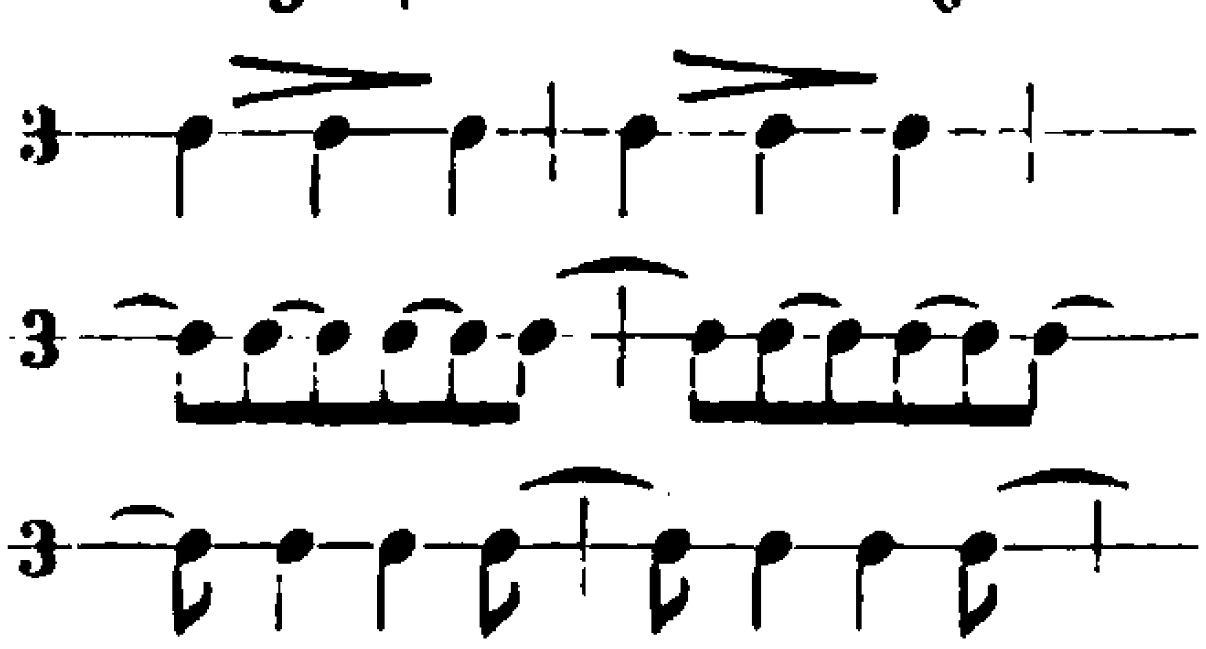
Noch einleuchtender wird das bei den rhythmischen Bildungen, welche durch abweichende Zusammenziehung untergetheilter Werthe entstehen, den punktirten Rhythmen und Synkopen. Aus dem Rhythmus  entsteht durch Zusammenziehung des ersten Achtels und ersten Viertels der punktirte Rhythmus ; so allgeläufig dieser ist, so sehr sträubt sich die Auffassung gegen die Annahme der mit dem Achtel endenden Formen:



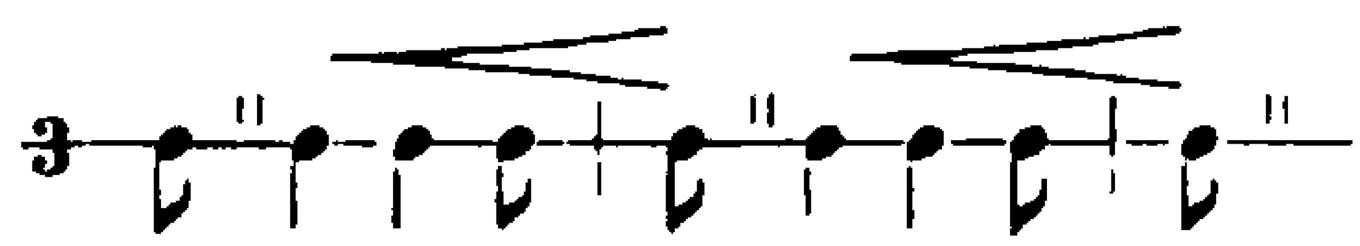
Wir werden vielmehr je eher je lieber umspringen zur Annahme von Motiven, die mit der verlängerten Note enden, also:



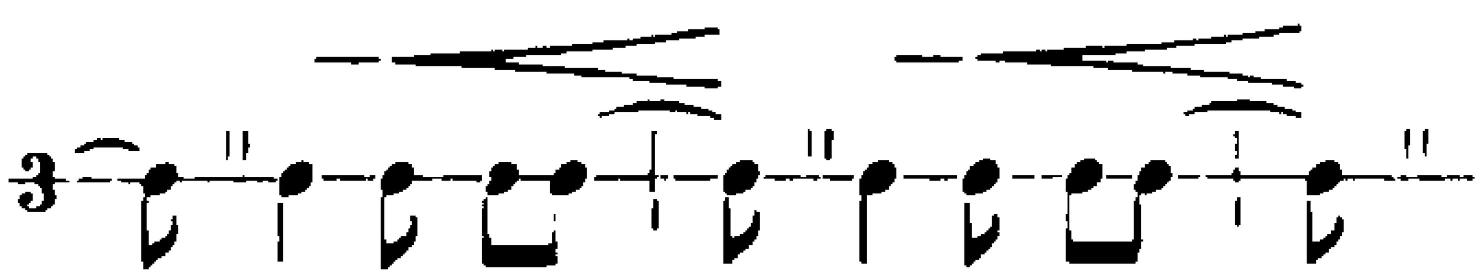
Die Synkope entsteht durch Zusammenziehung der untergetheilten Werthe zu Werthen gleicher Dauer wie die ursprünglichen Takteinheiten, aber übergreifend von einer zur anderen:

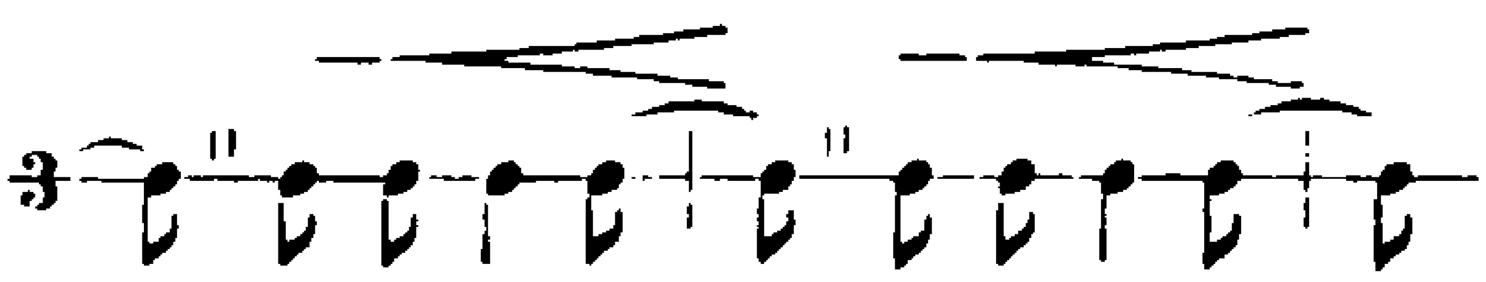


Die Synkope verbindet daher die gesteigerte Bewegung der untergetheilten Taktart mit der größeren Energie gehaltener Noten. Sie ist zwar für decrescendo gedachte Taktmotive denkbar, aber ziemlich selten; sie bedeutet in solchen Fällen meist eine Hemmung der vorausgegangenen Bewegung in kleineren Werthen. Gewöhnlich aber tritt sie vorwärtstreibend auf, meist abbetont:



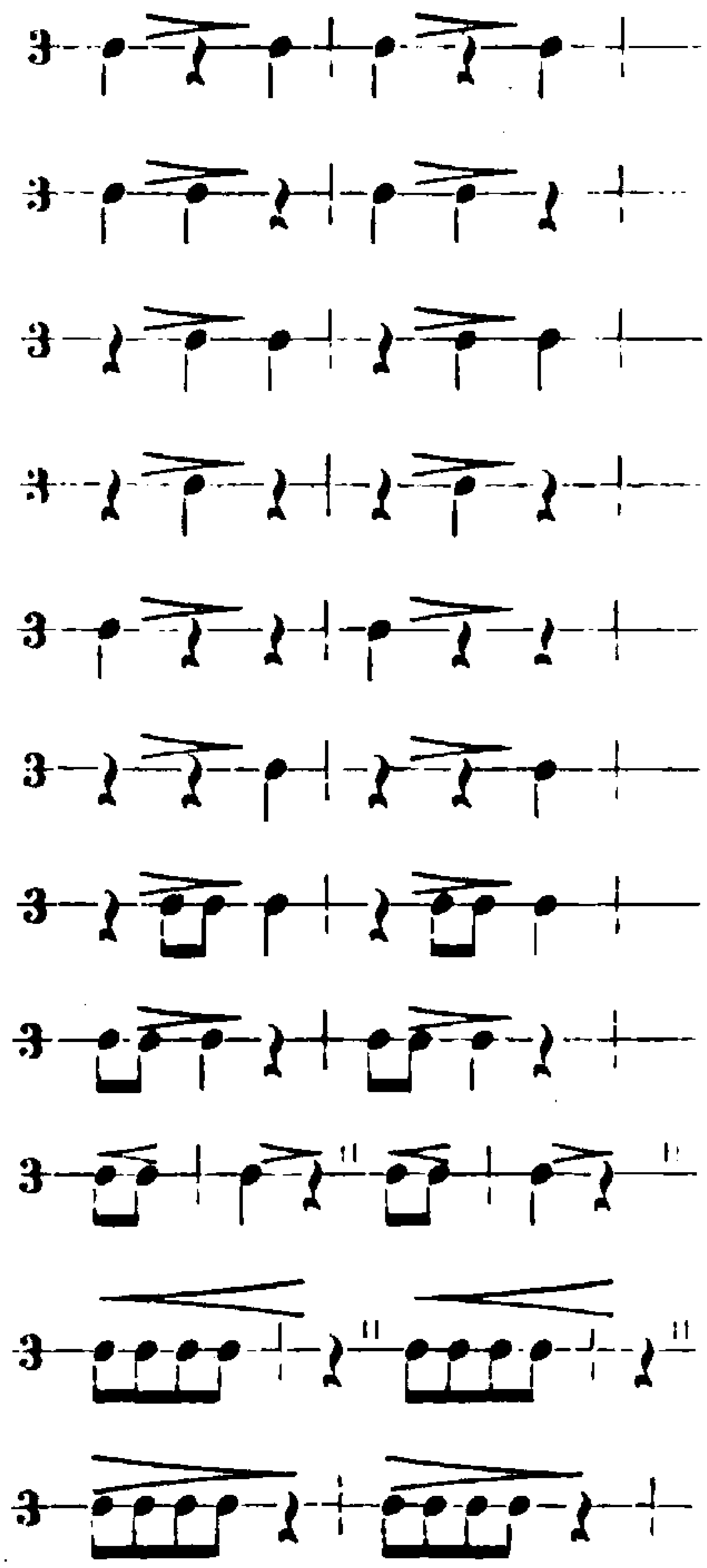
Die Synkopirung auch der dynamischen Hauptnote ist besonders von kräftiger Wirkung, wo nicht durchweg synkopirt ist:

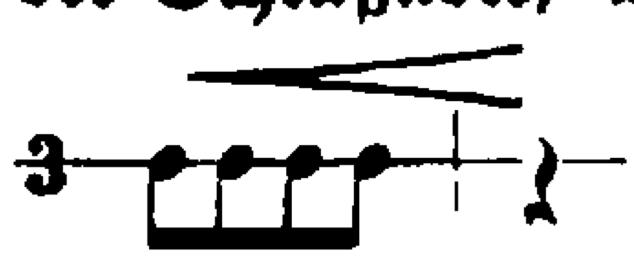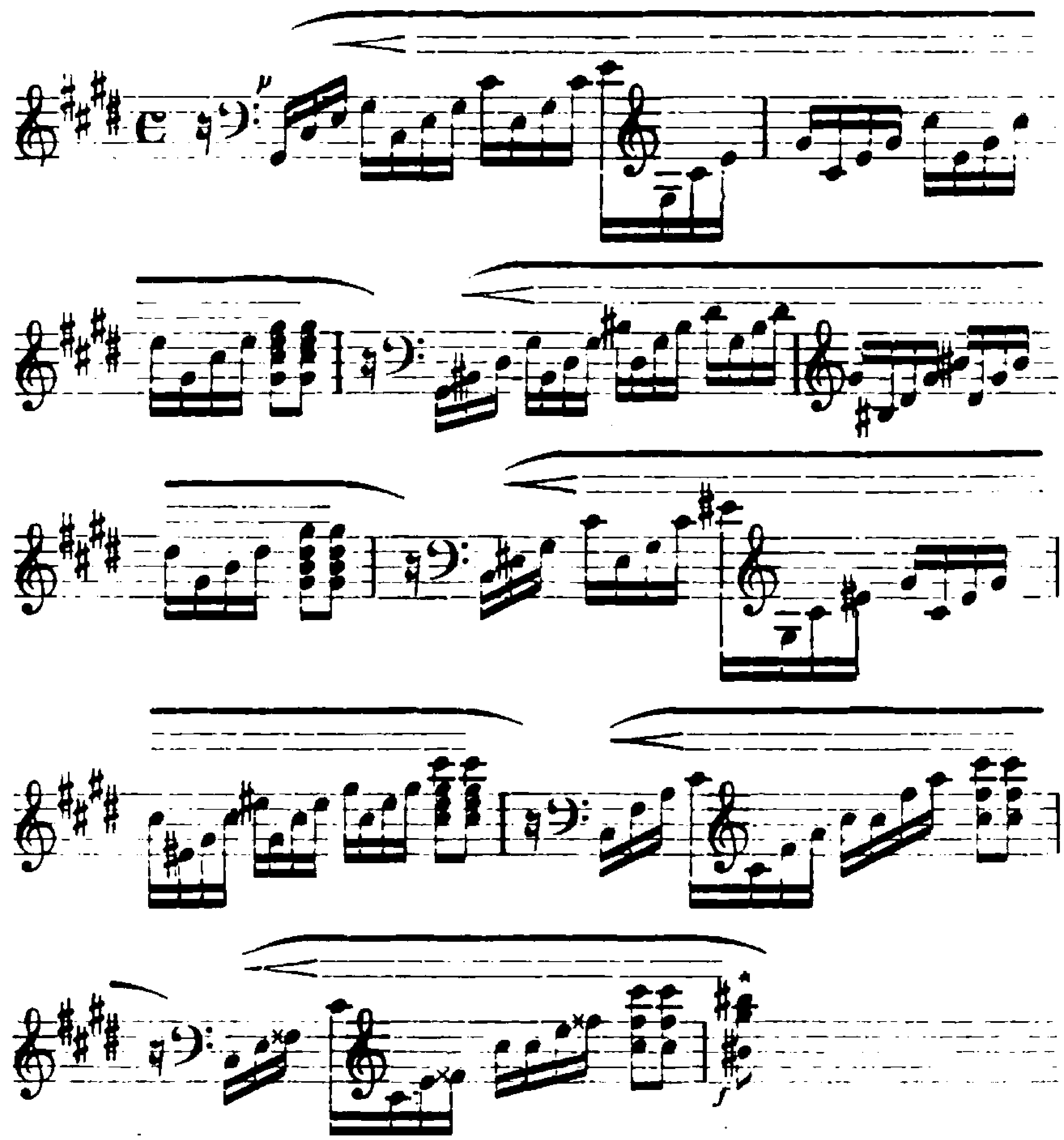




Da dem Klavier die Möglichkeit fehlt, dieselbe Note stärker werden zu lassen, so ist es gezwungen, die größte Tonstärke für die letzte Crescendo-Note, diejenige, mit welcher die dynamische Hauptnote synkopirt ist, vorauszunehmen; daher die verbreitete Anweisung, die synkopirte Note stark zu accentuiren. Instrumente mit wirklichem Crescendo werden die Synkope stets zu größerer Wirkung bringen, wenn sie durchschattiren statt zu accentuiren. Eine längere Zeit fortgesetzte Synkopirung ohne Nebenstimmen, welche das zu Grunde liegende Metrum festhalten, wird stets nur die Wirkung haben, daß das Taktgefühl ins Schwanken geräth oder ganz verloren geht; nur der, welcher die Noten vor Augen hat oder das Werk genau kennt, wird die beabsichtigte Wirkung richtig empfinden. Es ist das ein Umstand, der z. B. manche Stellen bei Brahms dem ungeübteren Hörer völlig ungenießbar macht.

Nur um die Anschaulichkeit der von mir an Stelle des Accentuationsschemas gesetzten dynamischen Schattirungen noch deutlicher hervortreten zu lassen, will ich noch einige rhythmische Gestaltungen des Dreivierteltakts aufführen (mit Pausen):



Ich überlasse es denen, welche mit Interesse meiner Darstellung gefolgt sind, zu prüfen, welche von diesen Motiven zu einer andern Auffassung drängen. Von besonderer Bedeutung ist das Motiv der *Unterdrückung der dynamischen Hauptnote* mit Ersetzung derselben durch eine Pause. Für abbetonte Motive bedeutet das die Auslassung der Schlußnote, auf welche das ganze Motiv crescendo hindrängt: . Wird diese Unterdrückung mehrere Male wiederholt, so summirt sich gleichsam die Energie der unterdrückten dynamischen Hauptnoten für die erste danach wirklich voll eintretende, so z. B. im Schlußsatze der Cismoll-Sonate Op. 27. 2 von Beethoven:



Hier ist der letzte Akkord (Gisdur) die endlich einsetzende dynamische Hauptnote.

Musikalische Phrasen setzen sich nur selten aus ganz gleichen *rhythmischen* Motiven zusammen, wohl aber oft aus gleichen *metrischen* Motiven, d. h. die Auffassung im Sinne der An-, In- oder Abbetonung bleibt, während durch Zusammenziehung und Auflösung der Rhythmus wechselnde Gestaltungen schafft. Doch ist die Phrase auch in metrischer Beziehung nicht eine einfache Aneinanderhängung mehrerer Motive; vielmehr treten in der Phrase die Taktmotive in ähnliche Beziehung zu einander wie die Taktheile im einzelnen Takt, d. h. ein Taktmotiv erscheint als der Schwerpunkt der Phrase, und die dynamische Hauptnote dieses Motivs wird zur dynamischen Hauptnote der ganzen Phrase, die vorausgehenden Töne

steigern sich bis zu ihr hin und die nachfolgenden fallen von ihr aus ab. Die dynamische Schattirung des einzelnen Taktmotivs geht also in der der Phrase auf und unter; die Unterscheidung der Taktmotive muß daher statt durch die Dynamik nun durch die Agogik in der oben bezeichneten Weise geschehen, wo sie nothwendig ist. Ob die dynamische Hauptnote des ersten oder eines mittlern oder des letzten Taktmotivs die dynamische Hauptnote der Phrase ist, kann oft genug ohne specielle Angabe des Komponisten erkannt worden und zwar aus der melodischen Bewegung, doch geben häufig die Komponisten durch *sf*, *fp*, oder durchgehende Schattirungszeichen < > die Stelle der dynamischen Gipfelung an, was besonders dann nothwendig ist, wenn die gewünschte dynamische Schattirung nicht in der angedeuteten Weise mit der melodischen Bewegung im Einklange ist. Grelle Kontraste müssen jederzeit seitens des Komponisten gefordert werden, höchstens wird derselbe sich die Bequemlichkeit gestatten, für ähnliche Stellen dieselbe Art dynamischer Ausstattung als selbstverständlich vorauszusetzen, wobei Irrthümer doch noch immer leicht möglich sind. Eine specifisch Beethoven'sche Eigenthümlichkeit ist nach einer Steigerung die Ersetzung der dynamischen Hauptnote durch ein plötzliches piano; das ist Pathos, oder wenn man will, Effekt, musikalische Laune, Kaprice, etwas durchaus abnormes, das man ohne Vorschrift des Komponisten nie voraussetzen darf.

Das Problem der musikalischen Phrasirung verliert sich vielzusehr in Specialfälle, als daß ich versuchen könnte, im Rahmen dieses Vortrags näher darauf einzugehen. Mein Ziel war nur, die Hauptgesichtspunkte anzudeuten, nach denen vorgegangen werden muß, um der Wahrheit auf die Spur zu kommen. Kombinirt man die verschiedenen Faktoren, welche ich einzeln kurz charakterisirt habe, die natürliche Dynamik für Steigung und Fall der Melodie und für die metrischen und rhythmischen Motive und Phrasen, die natürlichen Beschleunigungen und Hemmungen, welche durch harmonische, melodische und metrisch-rhythmische Rücksichten sich gebieten, so wird man im einzelnen Falle bereits beinahe regelmäßig Konflikte verschiedener Bestimmungen finden, die gegen einander kompensirt sein wollen und kompensirt werden müssen. Der musikalische Ausdruck ist also, selbst angenommen, daß die ihn bestimmenden Gesetze klar erkannt wären, doch nicht etwas Einfaches sondern etwas sehr Kom-

plicirtes: es wäre aber sehr verkehrt, ihn durch umständliche Vergleichung und Analyse für jeden einzelnen Fall genau herausrechnen zu wollen — er muß vielmehr in der Praxis Sache der lebendigen Empfindung bleiben, es gilt nur, durch Vertiefung der theoretischen Erkenntnis des Wesens der Metrik, Rhythmik, Dynamik und Agogik das Empfinden besser vorzuschulen als es im allgemeinen zu geschehen pflegt und es dadurch dahin zu bringen, daß man im einzelnen Falle in der Wahl der Mittel des Ausdrucks sicherer geht, als wenn Alles dem natürlichen Instinkt überlassen bleibt, was nicht mit Worten vorgeschrieben ist. Ich denke, nach dieser Richtung kann noch viel geschehen und noch viel gewonnen werden.

Die Symphonie

in ihrer

historischen Entwickelung.

Von

S. Bagge.

51.

Die Symphonie in ihrer historischen Entwickelung.

Von

S. Bagge.

Unter den Musikformen, welche im Laufe der zwei letzten Jahrhunderte zuerst zu langsamer, dann zu enorm rascher und steiler Entwicklung gekommen sind, nimmt die Orchester-Symphonie wohl die allererste Stelle ein; denn obwohl sie mit Sonate, Streichquartett u. s. w. durchaus ähnliche Struktur aufweist, hat sie doch in Folge der Vielheit der darin verwendeten Instrumente sich einer äußerlich reicheren Entfaltung fähig gezeigt, ja es ist in ihr geradezu ein neues Element zur Geltung gekommen: das Klangwesen. In einer Klaviersonate haben wir ungeachtet aller Anschlagsnuancen absolut nur eine Klangfarbe; im Streichquartett wohl drei Violine, Bratsche und Violoncell, aber doch nur die Klangfarbe des Streichinstrumentes; in der Klaviersonate mit Violine oder Cello, im Klaviertrio oder -quartett die Verbindung der Klangfarben des Klaviers und des Streichinstrumentes; doch behält das Ganze immer eine gewisse Beschränkung und dazu den Charakter des Solovortrags, da jede Stimme einfach besetzt ist und somit das subjektive Element des Spielers im Vordergrund steht. In der Symphonie dagegen haben wir von vornherein die mehr- oder vielfache, also „chorische" Besetzung und zugleich, wenigstens in neuerer Zeit, die Vereinigung sämmtlicher Orchesterinstrumente, welche sich dann in vier große

Gruppen scheiden; Streich-, Holzblas-, Blech- oder Metallinstrumente, endlich Schlaginstrumente. Der Solocharakter verbleibt hier bloß den Bläsern in einzelnen Partien des Satzes. Die Streichinstrumente, wofern sich nicht etwa einmal eines als „Solo“ absondert — was aber schon nicht gattungsgemäß —, sind entschieden chorisch, oder wie man auch sagt: „ripien“. Aus dieser Zusammensetzung ergiebt sich eine Masse von Klangmöglichkeiten, welche die Tonsetzer nach allen Seiten zu erschöpfen bemüht waren. Insofern sie dabei an der vortrefflichen Form der Sonate, mit ihrer Mannigfaltigkeit und Einheit des Satzbaues, mit ihrer thematischen Verarbeitung und Kontrastirung der Motive, festhielten, hatten sie dabei den Vortheil höchst kunstvoller Gestaltung und zugleich wirksamerer Mittel.

Wie das alles nach und nach zu fester Gestalt gelangte, wie namentlich auch die drei Hauptelemente der Musik: Rhythmus, Melodie und Harmonie, dabei zu immer feinerer Durchbildung und Verschmelzung vorschritten, dies zu zeigen, ist Aufgabe einer historischen Entwicklungsgeschichte der Symphonie, von der hier freilich nur ein kurzer Abriß gegeben werden kann. —

Wie jedes Ding außer seiner eigentlichen Geschichte noch eine sogenannte Vorgeschichte hat, so auch unsere Symphonie. Dieselbe ist hier nicht ganz zu übergehen, wird aber möglichst kurz gefaßt werden.

Das Wort „Symphonie“ hat sehr viele Bedeutungen gehabt, ehe es das bezeichnete, was wir jetzt darunter verstehen. Als ursprünglich griechisches Wort heißt es bloß: konsonirender Zusammenklang zweier Töne. Hieraus entstand später die Bedeutung eines mehrstimmigen Stücks. Daß man dabei aber auch mehr als zwei Stimmen annahm, zeigt sich z. B. bei S. Bach, der eine Sammlung von Klavierstücken unter dem Titel „Symphonien“ herausgab, die principiell dreistimmig sind. — Eine ganz andere, nämlich eine Formbedeutung, hatte das Wort Symphonie schon früher angenommen, als man, nach Erfindung der Oper, dieser ein selbständiges Instrumentalstück als Einleitung voraussetzte, und diese mit dem Namen »Sinfonia« bezeichnete. Dieselbe, zuerst ganz kurz und aus einem Stück bestehend, gewann später eine größere Ausdehnung und wurde dreisätzig. Merkwürdigerweise faßten die damals obenan stehenden Nationalitäten, die Italiäner und Fran-
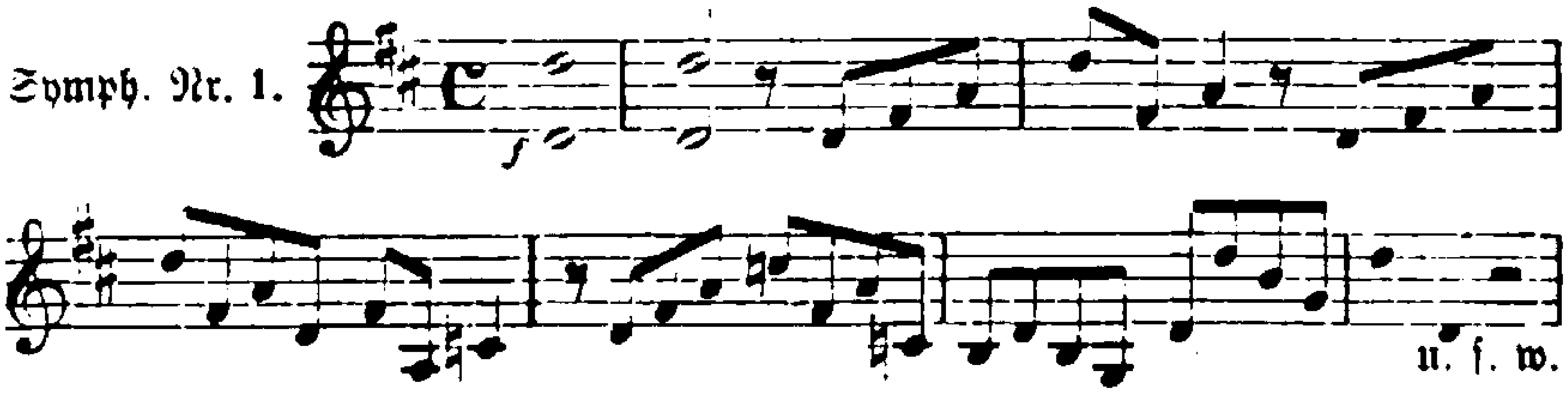
zosen, diese Dreisätzigkeit verschieden auf: während sich die italiänische Sinfonia so gestaltete, daß die Stücke in schnellem Tempo Anfang und Ende bildeten, ein langsames Stück aber in die Mitte trat, hatte die französische Oper ihre Sinfonia umgekehrt so eingerichtet, daß das Grave, also das langsame Stück, zum Anfang und ans Ende kam, der schnelle Satz aber in die Mitte. Beide hielten an ihrer Art fest, bis die Zeit von selbst eine andere Richtung brachte. Während nämlich in der Oper die Tendenz mächtig wurde, die einleitende Orchestermusik eher zu verkürzen und das Interesse mehr auf die Handlung zu lenken, entstand die ganz selbständige Instrumentalmusik als Sonate, welche die Form der italiänischen Opernsymphonie annahm, sich aber nun ungehindert in die Breite entfalten konnte. So wurde die ursprünglich italiänische Opernsymphonie zur Konzertsymphonie, während die französische Opernsymphonie durch allmählich immer konsequentere Abschüttelung des zweiten Grave zur jetzigen Ouverture wurde. Freilich schrumpfte bei dieser auch das erste Grave immer mehr zusammen und wurde zu einer bloßen „Introduction" des Allegro, oder blieb ganz weg. —

Kehren wir jedoch zu den Geschicken der Symphonie als solcher zurück. Daß man schon im 17. Jahrhundert Orchestersymphonien als selbständige Musikwerke, ohne „einleitende" Absicht, komponirte, zeigt u. a. Gregorio Allegri, der berühmte römische Komponist des bekannten Miserere (gest. 1652). Wir besitzen von ihm eine solche Sinfonia, jedoch bloß für Streichinstrumente, und haben kürzlich am Jubiläum der „Mittelalterlichen Sammlung" in Basel Gelegenheit gehabt sie zu hören. Hier herrscht noch ganz der kontrapunktische Stil, von homophoner Melodie im Sinne der späteren Symphonie ist noch Nichts zu spüren — Alles ist noch ziemlich steif; die drei Sätze haben zwar verschiedene Thema's, hängen aber noch, wie bei der Opernsymphonie, zusammen. Zu der Bedeutung, welche für uns die Symphonie als Konzertstück hat, gelangte sie erst später, und zwar kaum viel früher als um die Zeit von Jos. Haydn, welcher denn auch als eigentlicher Schöpfer der Gattung betrachtet wird. Vielleicht könnte ihm Phil. Em. Bach diese Ehre streitig machen, denn dieser schrieb schon um 1741 seine ersten Symphonien, während die Komposition der ersten Symphonie von Haydn ins Jahr 1759 fällt. Doch nach den neuerlich gedruckten drei letzten Symphonien Bach's, die im Jahre 1776 komponirt sind,
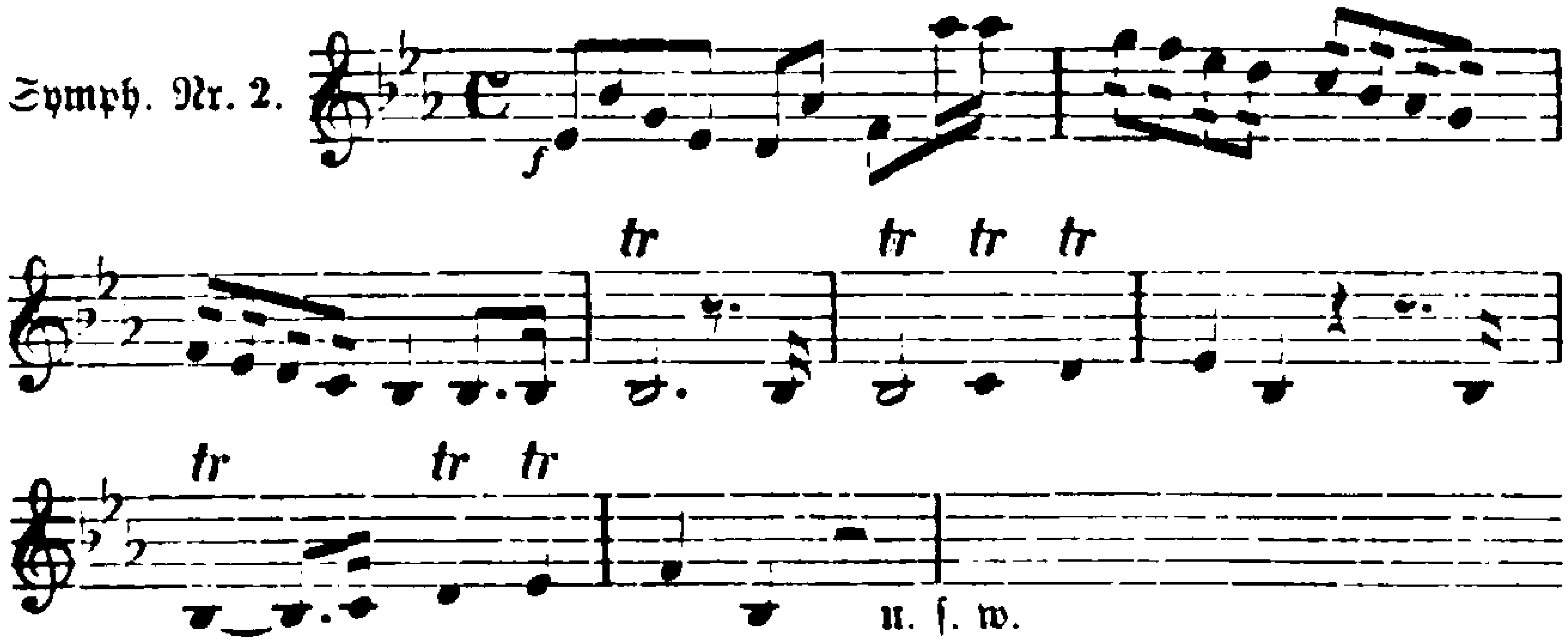
kommt derselbe insofern kaum in Betracht, als auch seine drei Sätze noch zusammenhängen, also nicht zur Symphonie als cyklischer Form gerechnet werden können. Die Andante's darin sind soviel wie gar nicht ausgebildet und schwanken in ihrer Länge zwischen 20 und 40 Takten. Wie wenig melodisches Element aber z. B. in den *ersten* Sätzen enthalten ist, mögen die sonst kräftigen und originellen Thema's derselben zeigen, die zugleich, einige ganz kurze Phrasen ausgenommen, den ganzen Gedankeninhalt des betreffenden Stücks repräsentiren:

(NB. Alles ist vom ganzen Streichquartett unisonisch vorgetragen zu denken.)
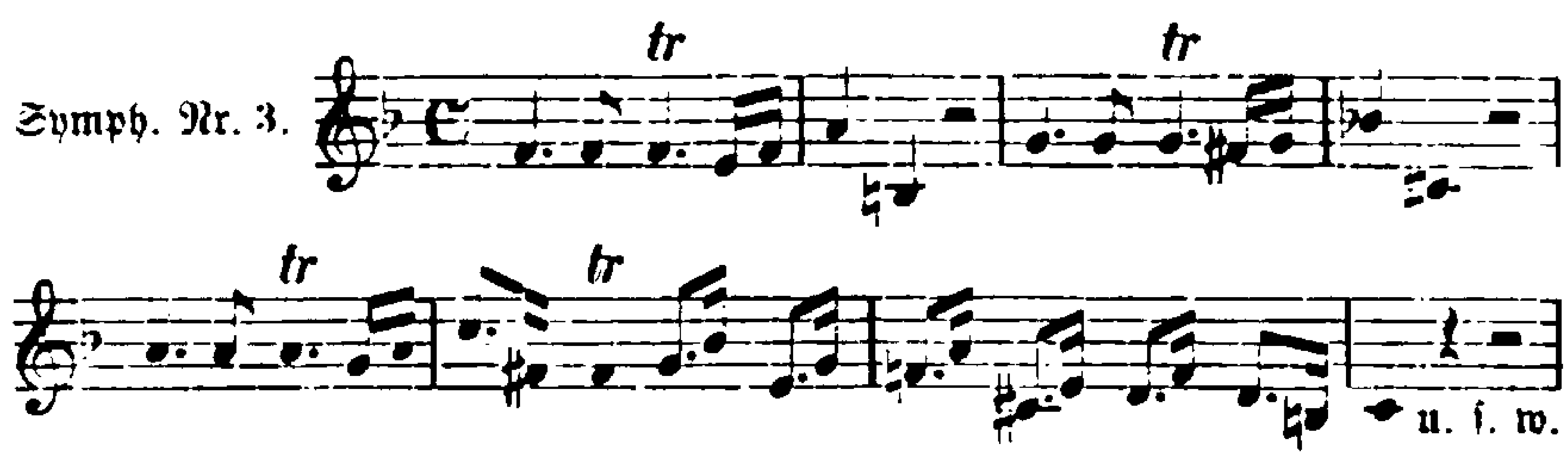
Symph. Nr. 1.



Symph. Nr. 2.



Symph. Nr. 3.



Daß übrigens Beide, Bach und Haydn, nicht die Einzigen waren, welche damals Symphonien schrieben, ist sicher; aber alle die einschlagenden Werke sind verloren; selbst Otto Jahn, der gelehrte Biograph Mozart's, mußte das Bekenntnis ablegen, es sei ihm nicht gelungen, in die mit Haydn und Mozart gleichzeitige

Symphonie Blicke zu werfen. Die Namen derjenigen Musiker, welche damals Symphonien komponirten und aufführten, sind wohl bekannt, ihre Werke aber im Strome der Zeit untergegangen; nur die größeren Meister, die später zu allgemeiner Geltung gelangten, ragen wie einzelne Felsen aus dem Wasser hervor. Aber selbst über die Werke dieser gelangen wir erst jetzt allmählich zu vollständigerer Kenntnis, so z. B. über die 47 Symphonien von Mozart, während gerade Haydn, der „Vater der Symphonie", uns in seinen Erstlingswerken dieser Gattung noch wenig bekannt ist, so lange es nämlich noch nicht, wie bei Mozart, eine Gesammtpartiturausgabe seiner Werke giebt. Das Vorhandene genügt jedoch für den Zweck dieser Darstellung, da man den Höhepunkt der Entwicklung am meisten zu betonen haben wird.

Wie rapid sich die vollständige Entwicklung der Symphonie von Haydn ab vollzog, ergiebt sich aus folgenden wenigen Jahreszahlen:

Erste Symphonie von Haydn 1759,
Erste Symphonie von Mozart 1764,
Letzte Symphonie von Mozart 1788,
Londoner Symphonien von Haydn 1790/94,
Erste Symphonie von Beethoven 1799,
Neunte Symphonie von Beethoven 1824.

Also in dem kurzen Zeitraume von nur 65 Jahren hat sich die eigentliche, d. h. viersätzige und in cyklischer Form gehaltene Symphonie von ihrer Kindheit bis zur höchsten Ausbildung entwickelt! —

Der ganze Proceß ist nun besonders nach zwei Seiten zu betrachten: 1) nach Seite der in der Symphonie verwendeten Klangwerkzeuge oder Instrumente, 2) nach Seite des musikalischen Satzes, wie er sich hier, parallel mit der Sonate, ausbildete. Beide gehen zwar Hand in Hand und bedingen sich gegenseitig, doch läßt sich jedes Gebiet bis auf einen gewissen Punkt auch für sich betrachten und darstellen.

Die allerersten Symphonien waren, wie wir bei Allegri gesehen haben, bloß für Streichmusik geschrieben, und zwar für sämmtliche Arten derselben von der Violine bis zum Kontrabaß. Der Satz, in der polyphon-kontrapunktischen Zeit noch mindestens vierstimmig, wurde in der Zeit der Homophonie meist bloß dreistimmig, da neben dem Baß nur die zwei Violinen selbständig

geführt wurden, Bratsche und Violoncell sich einfach an den Kontrabaß anschlossen, resp. in Oktaven mit ihm gingen. Die Wiedereinführung der selbständig geführten Bratsche wird dem Italiäner Sammartini (1700 bis nach 1770) zugeschrieben, doch werden wohl auch die deutschen (Mannheimer) Orchesterdirigenten und Komponisten Stamitz und Cannabich daran theilhaben. Das Violoncell vom Baß getrennt und selbständig zu führen, wurde erst später versucht, und zwar mit Recht so, daß nur die eine Hälfte der Violoncellspieler sich loslöst, die andere aber beim Kontrabaß verbleibt, der dadurch an Kraft und Deutlichkeit gewinnt. Man sieht, daß das Bestreben bald dahin gerichtet war, die Mittelstimmen aus ihrer Abhängigkeit zu erlösen und selbständig zu machen. —

Die ersten Blasinstrumente, welche sich dem Quartett der Streicher zugesellten, waren zwei Oboen und zwei Waldhörner, oft aber auch schon vier Hörner, meist zwei und zwei in verschiedener Stimmung. Während die Oboen uns überall begegnen, sind Flöten manchmal bloß im Andante statt der Oboen verwendet — es scheint, daß man damals den Musikern zumuthen durfte, beide Instrumente blasen zu können, so daß sie bei den verschiedenen Sätzen der Symphonie die Instrumente vertauschten. Ähnliches muß auch bei Horn und Fagott der Fall gewesen sein, denn man findet Symphonien, wo in dem einen Satze vier Hörner, im andern aber bloß zwei Hörner, dafür aber zwei Fagotte vorgeschrieben sind; es ist nicht wohl anzunehmen, daß man Personen, die man haben konnte, nicht auch beschäftigt hätte. Regelmäßig erscheinen die Fagotte viel später auf dem Plan der Symphonie als ihre Stammesgenossen, die Oboen. Auch die Flöten werden erst später ständige Theile des Orchesters. Das am spätesten eintretende Instrument aber ist die Klarinette. Im Haydn'schen und Mozart'schen Symphonie-Orchester erscheint sie nur selten; erst bei Beethoven ist sie stehendes Mitglied des Orchesters. Vermuthlich hatte man sie ihrer höheren Stimmungen und daher schreienden Tonfarbe wegen zuerst in das militärische Orchester verbannt.

Von den Metallblasinstrumenten sind, wie schon bemerkt, die Hörner die ersten, welche regelmäßig vorkommen, dies aber in allen Stimmungen, sogar in solchen, die wir heutzutage gar nicht mehr kennen. So erscheinen in Mozart'schen Symphonien aus der Jugendzeit hohe C- ja sogar hohe Es-Hörner — merkwürdig hohe Lagen!

Außer oder mit den Hörnern erscheinen frühzeitig auch Trompeten und Pauken, doch nicht so häufig wie die Hörner, nur bei Stücken, deren Charakter geradezu einen festlichen Anstrich hat. Viel später findet man Posaunen in der Symphonie angewendet, erst Beethoven griff zu ihnen in einigen wenigen Sätzen, wo er besonderer Kraft bedurfte, wie im Finale der fünften, im Scherzo und Finale der neunten, und in der Gewitterscene der sechsten oder „Pastoral"-Symphonie. Heutzutage sind drei Posaunen den Komponisten bereits so unentbehrlich, daß kaum mehr ein Orchestersatz geschrieben wird, sei er auch von sanftestem, weichstem Charakter, wo sie fehlten. — Von den Schlaginstrumenten haben sich, außer der musikalischeren Pauke, die andern glücklicherweise von der Symphonie ferne gehalten; nur ganz sporadisch, für besondere Zwecke, erscheint hin und wieder diese sogenannte türkische Musik; wozu auch noch die Piccoloflöte zu rechnen, in pleno oder einzeln, so z. B. in der wohl deßhalb so genannten Militärischen Symphonie von Haydn, bei Beethoven im Finale der neunten Symphonie, hier auch sehr passend; bei Mozart nie. Spätere Komponisten, wie Schumann, haben gelegentlich den Triangel als pikantes Reizmittel benützt. — Zu erwähnen wären noch gewisse ältere Instrumente, so, als hie und da vorkommend, das Kontrafagott; dagegen finden wir in den Meistersymphonien weder Bassethorn noch Englisch Horn. — Harfe und Klavier, obwohl letzteres als Instrument des Dirigenten früher überall dabei war, haben sich in der Symphonie nie eingebürgert, und es ist einem französischen Komponisten, Hector Berlioz, vorbehalten geblieben, von einem Orchester mit so und so viel Harfen und einer ganzen Tonleiter von Pauken wenigstens zu — träumen.

Jene oben angeführte stetige Zunahme der Blasinstrumente ist natürlich auf die Klangfarbe des ganzen Orchesters nicht ohne Einfluß geblieben, um so weniger, als die fortgeschrittene Vervollkommnung der Blas- und namentlich Metallinstrumente ihnen allmählich einen größeren Antheil am Satz verschaffte und sicherte. Das früher übliche, oft zu wunderbaren Effekten dienende, zuweilen aber allerdings auch störend wirkende Mitblasen einzelner Töne einer Melodie wich allmählich der Ausnützung der Skala zur Wiedergabe ununterbrochener melodischer Phrasen oder Melodien. Hierdurch wurde aber der Klang des Orchesters verändert: das früher dominirende, auch in sich die ganze Harmonie tragende, überdies geistiger wirkende

Streichquartett trat in den Hintergrund, während den Vordergrund alle möglichen Bläser einnahmen — eine Veränderung, die in ihren Extremen für feinere Sinne zu Schaden und Verdruß geworden ist. Es giebt allerdings auch edlere Behandlungsweisen, wo bloß ein saftigeres Kolorit entsteht, statt einem schreienden und brüllenden; immerhin wird auch hier das Verlangen nach möglichst starker Besetzung der Streichinstrumente geweckt.

Im Allgemeinen entwickelte sich, bevor jene extreme Behandlungsweise um sich griff, eine äußerst feinsinnige Instrumentation in Bezug auf Ökonomie, Schattirung und Wohlklang. Man lernte die Tonfarben nach akustischen, dynamischen und charakteristischen Gesichtspunkten auf das schärfste abwägen, damit jede an ihrem Platze die rechte Wirkung thue, keine die andere decke. Der Kodex der darauf bezüglichen Regeln wuchs endlich so weit an, daß man das Studium der Meisterpartituren, das aufmerksame Hören, die eigene Erfahrung, nicht mehr für ausreichend hielt, sondern zu Nutz und Frommen der jungen Komponisten, die gleich Ouverturen und Symphonien für großes Orchester zu schreiben unternahmen, dicke Bücher über die Kunst des Instrumentirens verfaßte und herausgab, über deren wirklichen Nutzen gestritten werden kann, denn das auf diese Weise Gelernte bleibt ein äußerlich Angelerntes, kommt nicht aus dem wichtigsten Faktor des Schaffens: aus der Phantasie. Überhaupt wurde das „Instrumentiren" in seiner Wichtigkeit unmäßig in die Höhe geschraubt, die Sorge um die Farbe ließ die Sorge um gute, richtige und schöne Zeichnung vernachlässigen, wodurch hauptsächlich das Bergabgehen der musikalischen Komposition in unserer Zeit verschuldet ist. — Die schöne Welt der Meistersymphonien aber liegt vor uns wie ein Zaubergarten — man geht ihn nie aus, und unerklärte Wunder beschäftigen fortwährend den, der mit feingebildetem Sinn sich darin umsieht. —

Die Instrumente und ihre vortrefflichste Verwendung und Behandlung machen nun aber freilich lange nicht Alles; sie haben ja vernünftigerweise nur als Organe des Ausdrucks zu dienen. Die Hauptsache bleibt eben: die Tongedanken, ihre künstlerische Gruppirung und Durchführung. Man wird daher die Entwickelung der Symphonie auch und hauptsächlich nach dieser Seite zu betrachten haben. Sie geht hierin parallel mit der Sonate, aber immerhin bedingt durch die anders gearteten Darstellungsmittel. Von der

Sonate ist an dieser Stelle schon einmal gehandelt worden, und da jene Vorlesung gedruckt ist*), so kann ich darauf verweisen. Es wird aber jetzt darauf hinzudeuten sein, wie die Elemente der Musik in der Symphonie allmählich zur Ausbildung und gegenseitigen Durchdringung kommen.

Melodie kann nicht gedacht werden ohne Rhythmus, wohl aber Rhythmus für sich allein; daher darf man wohl das Rhythmische als das Grundelement der Musik betrachten. Diente nun in der älteren (namentlich Kirchen-) Musik der Rhythmus nur als zeitliches Maß und ließ daher in der polyphonen Musik das melodische Element in den Vordergrund treten, so war in einer späteren Zeit der Rhythmus fast zum Anstoß gebenden Faktor geworden und das Melodische trat in den Hintergrund. Dies besonders in den Allegro's, sofern sie nicht Fugen waren, sondern aus Tanzformen, wie dieselben z. B. die Suite bot, hervorgingen. Um das melodische Element dem gegenüber aufrecht zu erhalten, widmete man ihm die mittleren langsamen Sätze, und führte es auch als zweiten Hauptgedanken, als Seitensatz auch »cantabile« genannt, in das Allegro ein. Der Hauptcharakter des Allegro blieb aber vorläufig ein rhythmisch-harmonischer, worauf auch die damalige Beschaffenheit und Verwendung der Blasinstrumente von Einfluß war. So lange nämlich dieselben, namentlich aber die Metallinstrumente, wenig melodiefähig waren, so lange ihnen in gewissen Lagen die stufenweise oder gar chromatische Bewegung versagt blieb, mußten die Komponisten ihnen zu Gefallen die Motive meist aus den sogenannten „harmonischen", d. h. zu einem Akkord gehörenden Tönen bilden, statt aus denen der Tonleiter, also mehr springend. Was dadurch an melodischer Eigenschaft verloren ging, wurde durch pikante Rhythmik zu ersetzen gesucht. Der große Gang der geschichtlichen Entwicklung der Symphoniemusik scheint nun der zu sein, jene Gegensätze auszugleichen, dem melodischen Princip wieder den Vorrang zu gewinnen, oder doch das Rhythmische mit melodischem Element zu durchdringen und zu sättigen. Zugleich aber mußte für die Harmonie, für Mehrstimmigkeit, Akkordfolge und Modulation, die alte bedeutende Stellung wieder gewonnen werden, welche sie

*) Sammlung musikalischer Vorträge u. s. w., Nr. 19.

in der polyphonen Musik des 16., 17. und sogar 18. Jahrhunderts besessen, welche sie aber im Ansturm der Homophonie, in Monodie, Oper, Generalbaß, und was damit zusammenhängt, vorläufig verloren hatte.

Betrachtet man aus diesem Gesichtspunkte die ganze Entwicklung der Symphonie von Ph. Em. Bach bis Schubert und Schumann, so wird man versucht, dieselbe als eine Naturnothwendigkeit, und die verschiedenen Tonsetzer, die dabei mitgeholfen haben, als im Dienste dieser Naturnothwendigkeit stehend, anzusehen, — was freilich von rückwärts betrachtet leicht zu sagen ist.

Der hier angedeutete Fortschritt zeigt sich nicht bloß bei den nacheinander folgenden Meistern, sondern auch fast bei jedem Einzelnen in der aufsteigenden Folge seiner Symphonien. Es hängt dies allerdings mit der Entwicklung vom Knabenhaften zum Männlichen zusammen: der Gehalt der Thema's steigert sich mit den Jahren; aber im Großen und Ganzen ist es eben doch ein allgemeiner Zug, der durch die ganze Symphoniemusik geht.

Lenken wir unsere Betrachtung einmal auf jeden der vier Symphoniesätze besonders. Im ersten Satze herrscht bei den frühesten Symphonien, namentlich bei Ph. Em. Bach, das Rhythmische und das Unisono vor: er sollte zunächst rauschend und gewichtig sein, daher breit in ausgelegten Akkorden, nervig durch ausgeprägte Rhythmen; das Melodische fehlt fast gänzlich, es ist noch nicht einmal ein deutlich ausgebildeter Seitensatz vorhanden.

Bei Haydn, der von Haus aus melodischer angelegt war als Ph. Em. Bach, sieht die Sache schon anders aus: die Thema's haben schon entschieden melodischen Charakter, wenn auch noch nicht „gesangvollen“, sondern mehr figuralen. Seitenthema's oder „Seitensätze“ scheinen schon in den ersten noch unbekannten Symphonien vorhanden zu sein, da der neueste Biograph Haydn's, Pohl, mehrmals von solchen spricht. In den späteren, bekannten Symphonien haben die Thema's schon sehr ausgeprägten Charakter und vereinigen rhythmisch feste Form mit melodischem Reiz. Bei Mozart, dessen 47 Symphonien jetzt durch die Breitkopf und Härtel'sche Gesammtausgabe vollständig bekannt sind, stehen die Dinge etwas anders: auf ihn, oder doch eine größere Anzahl seiner Symphonien, paßt besonders, was über die rhythmisch-harmonischen Thema's gesagt
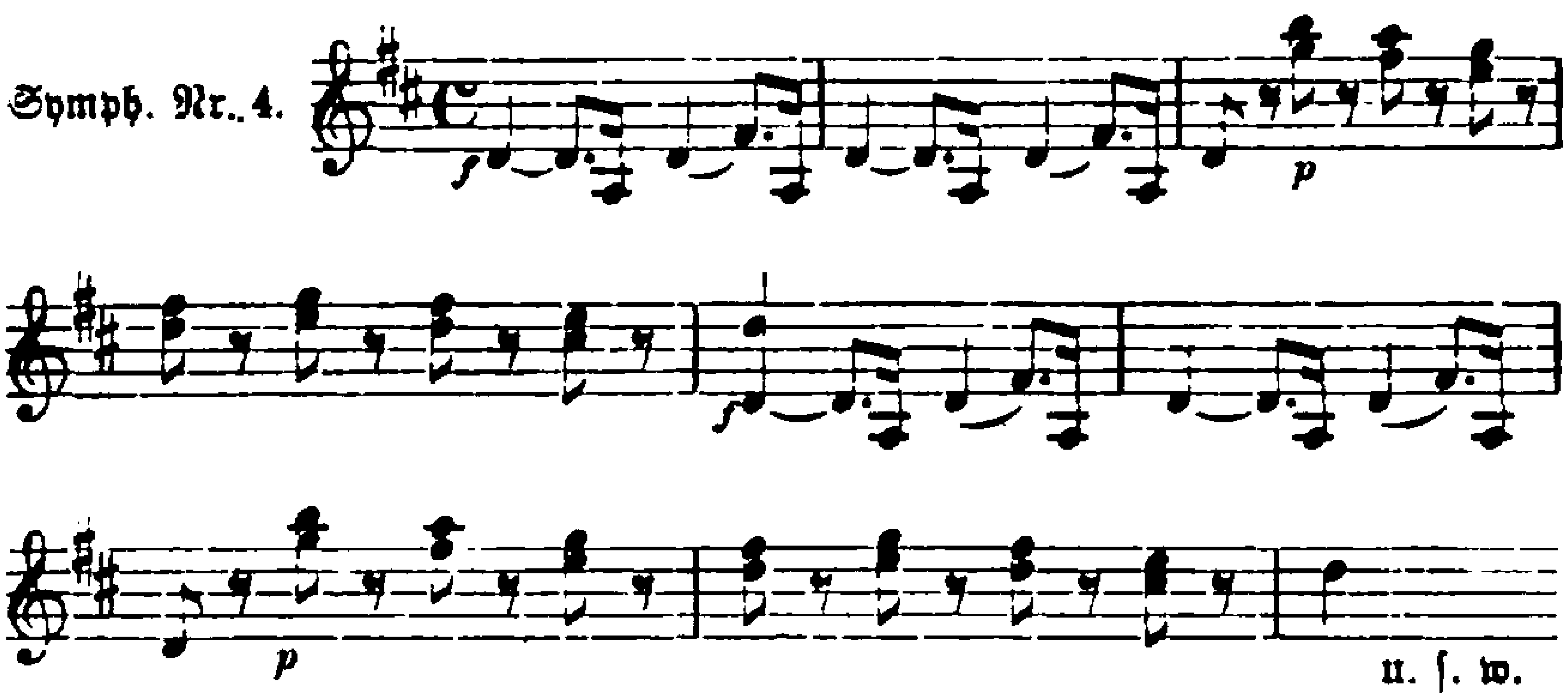
wurde. Man muß dabei seine große **Jugend** in Betracht ziehen, denn dieser ist das Rhythmische von vorn herein mehr angemessen als das Melodische: folgende Thema's werden davon zeugen. Das erste ist aus der ersten in London von dem achtjährigen Knaben geschriebenen Symphonie in Es:

Symph. Nr. 1.
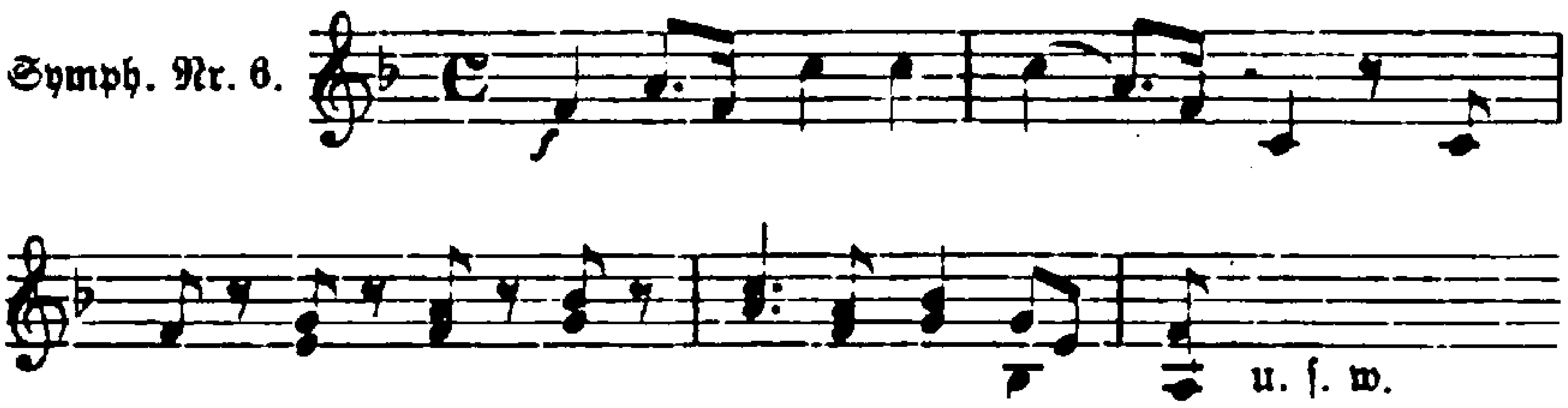


Das zweite aus der vierten ebenda ein Jahr später geschriebenen Symphonie in D:

Symph. Nr. 4.
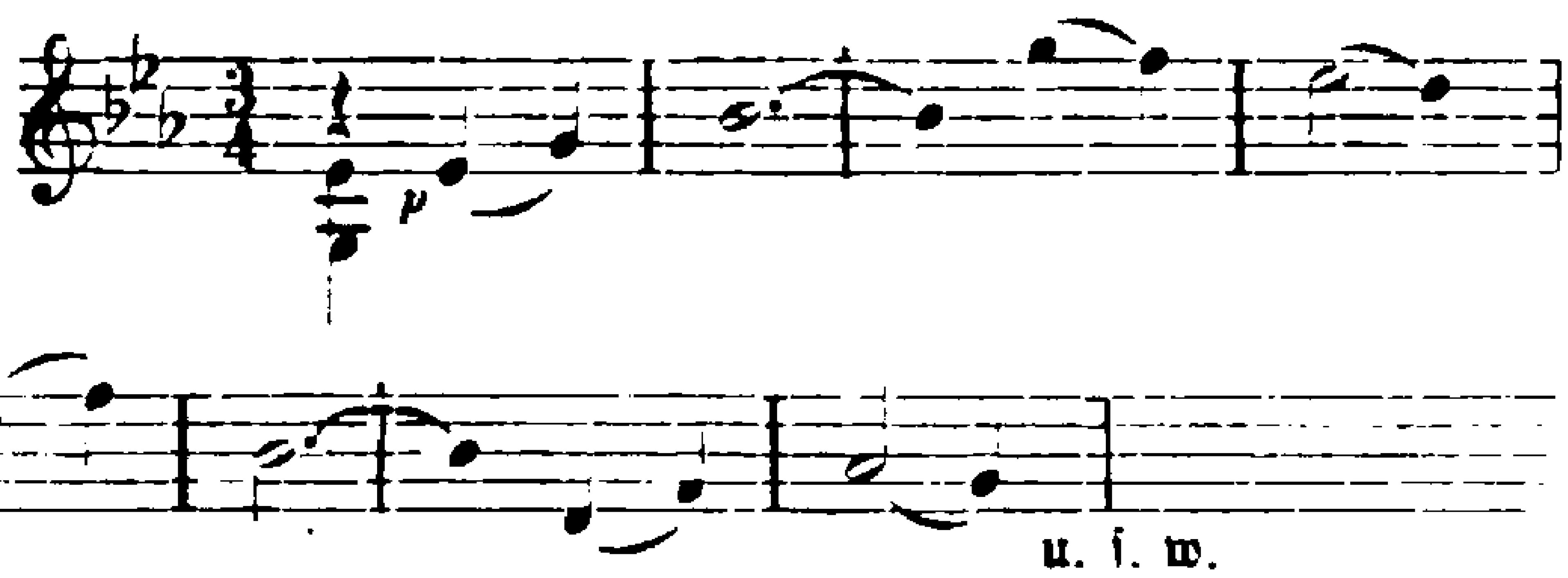


Das dritte aus der sechsten, von dem nun Elfjährigen in Wien komponirten, Symphonie in F:

Symph. Nr. 6.



Erst von der 14. Symphonie an, wo eine ganze Reihe in der Heimat Salzburg komponirt ist, werden Mozart's Thema's melodischer und behalten diesen Charakter mit einigen Ausnahmen bis zu den berühmtesten drei letzten in Esdur, Gmoll und Cdur. Wie schön ist u. a. das Thema der Esdur-Symphonie, wie steigt es ausdrucksvoll im gebrochenen Akkord in die Höhe und senkt sich dann sinnig-melodisch hinab:

Symph. Nr. 39.



Solche Thema's vereinigen bereits melodische Lieblichkeit mit rhythmischer Entschiedenheit und sprechen wirkliche musikalische „Gedanken" aus.

Bei Beethoven, der, wie Haydn, erst im Alter von 29 Jahren seine erste Symphonie komponirte, demnach in der Zeit seiner vollkommenen Ausbildung, gewinnt die Angelegenheit eben deßhalb eine ganz andere Richtung. Mit Allem vertraut, was zur Gattung gehört, konnte er das Gewicht seiner bedeutenderen Persönlichkeit, seines größeren Ernstes in Kunstsachen, seiner durch seltene Selbstkritik gestählten Intentionen, sogleich in die Wagschale werfen. Es charakterisirt aber ebenso seine Bescheidenheit wie seinen eminenten Kunstverstand, daß er sich vorläufig damit begnügte — daß er nicht sogleich als Neuerer oder gar Revolutionär auftrat. Schon oft genug ist mit einer Art von Mitleid darauf hingewiesen worden, Beethoven „wandle in seiner ersten und zweiten Symphonie noch ganz in den Fußtapfen Haydn's und Mozart's". Sofern hierin Wahrheit liegt, sollte man sich darüber nur freuen. Denn erst mit der aus der sogenannten Nachahmung gewonnenen Sicherheit konnte Beethoven auf eigenen Füßen stehend auch ganz neue Wege zu betreten wagen. Weil wir eben nur die ersten Sätze einer Symphonie überhaupt betrachten, so soll auch jetzt bloß an die Thema's der ersten Sätze der ersten bis zur vierten Symphonie dieses Meisters erinnert werden. Wo, so darf man fragen, findet man in den Werken seiner Vorgänger Thema's von so entschiedener Männlichkeit, man möchte sagen Ritterlichkeit? Es ist eben doch Beethoven und kein Anderer, der sich hier sogleich zu erkennen giebt. Von Nr. 5 an werden die Thema's der ersten Sätze anders geartet, aber das Beethoven mit Vorliebe zugesprochene dämonische Element findet sich nur in Nr. 5 und 9: das pastorale Element der 6. klingt, wenn auch in anderer Färbung, in der 7. Symphonie nach, und das ritterlich-kräftige der ersten bis vierten findet in der achten

seine anders gefärbte Wiederholung. Im Allgemeinen haben Beethoven's Thema's gegenüber denen seiner Vorgänger mehr Charakter und Ernst. Alles gemäß seiner Persönlichkeit, die, nicht ohne Rauhigkeit und Ecken, doch eben gedrungener, mächtiger war als die der eigentlichen Österreicher Haydn und Mozart.

Daß das Thema für den Charakter des ganzen Satzes bestimmend sein müsse, ist ein späterer Grundsatz, von Mozart erst in seinen letzten Symphonien durchgeführt, von Beethoven aber als selbstverständlich erfaßt und zur herrlichsten Kunstwahrheit gemacht. Früher begnügte man sich verschiedene Motive von nicht zu sehr kontrastirender Art nebeneinander zu stellen und in reizvoller Abwechselung aufeinander folgen zu lassen; im sogenannten Durchführungstheile wurde dann eines derselben, gleichviel welche Stelle es ursprünglich eingenommen, wenn es sich nur zur Durchführung besonders zu eignen schien, verarbeitet, und zwar meist in einer sehr mäßigen Anzahl von Takten — etwa in den Baß gebracht und in kanonischer Weise behandelt. Bei Beethoven wird geradezu Alles durchgeführt, das Thema zumeist, aber auch die andern irgendwie auftretenden Gedanken; und zwar nicht erst im „Durchführungstheile", sondern schon von Anfang an — in jenem werden nur durch kontrapunktische und modulatorische Mittel noch größere Steigerungen hervorgebracht. Zugleich aber herrscht ein großartiges Princip der Formgestaltung, wo Alles an seinem richtigen Platze stehen, Alles gegen einander abgewogen sein muß, schließlich aber das Hauptthema allem Andern überlegen auftritt. Die Zahl der Motive, welche auf diese Weise in einem ersten Symphoniesatze sich einfanden und zur Geltung brachten, hatte sich dabei gegen früher sehr vermehrt; dadurch wurde der ganze Organismus reicher, vielseitiger, allerdings aber auch die Erfüllung der Forderung schwieriger, in dieser Vielgestaltigkeit doch die Einheit herzustellen, nicht in bloße Buntheit auszuarten. Beethoven erscheint hierin besonders groß, aber seine Sätze mußten dabei auch an Ausdehnung bedeutend zunehmen, die frühere Knappheit konnte nicht aufrecht erhalten werden. —

Zweiter Symphoniesatz ist gewöhnlich das langsame Stück: Andante oder Adagio. Anfangs ganz kurz, oft, wie bei Ph. Em. Bach, nur als Intermezzo behandelt, strebt auch dieses Stück in seiner geschichtlichen Entwicklung nach größerer Ausdehnung einer

seits, nach Vertiefung des melodischen Gehalts andrerseits. Allzu großer Ernst lag nicht in derjenigen Zeitepoche, in welcher die Symphonie ihre Entwicklung zur jetzigen Gestalt begann. Daher finden wir zuerst weit öfter das leichte Andante als das schwere und tiefe Adagio. Die Thema's entsprechen dem: es sind meist gemüthliche, etwas kurzathmige Melodien, mehr figural als gesangvoll; von einer besonderen Steigerung des Affekts, von stärkeren Kontrasten innerhalb des Stücks, von bedeutsamer Durchführung und Ausgestaltung ist fast nirgends eine Spur zu finden. Gefällig, anmuthig, reizend zu wirken, weiter erhob sich die Absicht des Tonsetzers kaum anders als ausnahmsweise. Er wäre wohl auch damals nicht verstanden worden; denn wie wenig musikalischen Sinn, wie wenig ernstes Bedürfnis in jenen Zeiten und noch bis in unser Jahrhundert herein im Allgemeinen beim „Publikum" vorhanden war, das ersieht man am deutlichsten daraus, daß viele Musikanstalten, die sich mit Ausführung von Symphonien befaßten, sich lange Zeit nicht getrauten eine ganze Symphonie auf einmal spielen zu lassen; man gab sie „in Stücken" und schob dazwischen amüsante Solovorträge ein. Wenn dies wohl in den eigentlichen Musikcentren nicht geschah, so war doch auch dort Publikum und Kritik nicht ernsthaft genug um die Künstler zu veranlassen, ihren Symphonien strenge Einheitlichkeit und Geschlossenheit, logischen Verlauf, namentlich aber ernste und lang ausgeführte Adagio's zu geben. In dem Maße als das Kunstgefühl sich auch in weiteren Kreisen vertiefte, wurde denn auch unser Adagio eine wichtigere Partie der Symphonie und gestaltete sich zu einem selbständig ausgeführten, bedeutenderen Theile des Ganzen. Man braucht nur ein Adagio aus einer der letzten Symphonien Mozart's mit einem Andante aus seinen früheren, oder ein Beethoven'sches Symphonie-Adagio mit einem Mozart'schen oder Haydn'schen zu vergleichen, um zu bemerken, wie groß der Unterschied ist, wie merkwürdig der Gegensatz in dem, was man dem Publikum früher und später an dieser Stelle bieten durfte und endlich zu bieten sich verpflichtet sah.

Demgemäß erfuhr denn das Adagio (oder der an dessen Stelle tretende Satz) namhafte Erweiterungen. Anfänglich meist aus zwei kurzen repetirten Theilen bestehend, deren erster in der Dominant-Tonart schloß, fand sich bald, bei knapper Haltung der vermittelnden Partien, auch hier ein Seitensatz ein, der im zweiten Theil in

der Tonika wiederholt wurde. Dann fing man an auch hier bei Beginn des zweiten Theils eine kleine Durchführung einzuschieben, welche wieder zum Thema zurücklenkte, oder auch einen kontrastirenden, meist forte zu spielenden Mittelsatz. Immerhin nöthigte die langsame Bewegung und daher längere Dauer eines solchen Stücks zu einer mäßigen Ausdehnung, bis Beethoven sich auch hierin keinen Zwang anthun zu müssen glaubte, und z. B. im Trauermarsch der Eroica ein Adagio aufstellte, das einen großen Hauptsatz, dann einen Mittelsatz mit Durchführung und noch am Schluß verschiedene Coda's enthält. Sehr beliebt war bei Haydn, und nachher bei Beethoven, nicht aber bei Mozart, die verzierende Variante des Hauptthema's bei den Wiederholungen des Thema's. Über die eigentliche Variation wird später noch etwas zu sagen sein. —

Zum dritten Satze übergehend, ist daran zu erinnern, daß die alte Sinfonia, auch die selbständige, nur drei Sätze enthielt. Gregorio Allegri und Ph. Em. Bach hielten, wie wir gesehen haben, noch daran fest. Es scheint also, daß wirklich Haydn es war, der zwischen Andante und Finale noch einen Symphoniesatz, den Menuet, einschob, wodurch also die Symphonie viersätzig wurde. Diese Tanzform mag aus der Suite in Sonate, Streichquartett und Symphonie herübergenommen worden sein, um einer solchen anmuthenden Abwechselung auch in diesen ernsteren Gattungen nicht ganz zu entbehren, und weil unter den dort vorkommenden Tanzformen er in jener Zeit allein noch Boden im Volke hatte. Derselbe bestand ursprünglich aus nur zwei repetirten Theilen; um ihn zu verlängern hängte man ihm einen zweiten ebenfalls aus zwei repetirten Theilen bestehenden Menuet an, entweder in derselben oder in einer verwandten Tonart; da man diesen zweiten Menuet im Gegensatz zum ersten, der nur zweistimmig war, gerne dreistimmig schrieb, so wurde er später auch „Trio“ genannt, welcher Ausdruck für den Mittelsatz des Menuets, sowie auch bei Märschen, verblieb, als jener Satzunterschied nicht mehr eingehalten wurde. Daß übrigens der Menuet selbst eine festbestimmte Tanzform gewesen sei, bestimmt nach Rhythmus, Tempo und Charakter, kann man nicht sagen. Man muß unterscheiden zwischen dem Tanzmenuet, der vielleicht aus der Hofetikette Ludwigs XIV. stammt und seinen berühmtesten Vertreter im „Don Juan“ Mozart's gefunden hat, und dem Spielmenuet, wie er in den Suiten Seb. Bach's und in den

Sonaten und Symphonien ꝛc. Haydn's, Mozart's u. s. w. vorkommt. Jener ist außerordentlich langsam im Vergleich zu diesen. Bleibend ist bei ihm nur der $^3/_4$-Takt und ein gewisses behäbiges Wesen, das sich jedoch schon bei Haydn in ein launiges verwandelt. Die Form des Menuet, wie sie oben angegeben wurde, blieb übrigens unserem dritten Symphoniesatze noch, als Beethoven das Scherzo an seine Stelle setzte. Dieses behielt auch zunächst noch den $^3/_4$-Takt bei und unterschied sich somit nur durch schnelleres Tempo, und dadurch, daß an Stelle des Behäbigen oder Gemüthlichen das ausgesprochen Scherzhafte oder die humoristische Behandlung trat*). Noch später wurde auch am $^3/_4$-Takt nicht mehr festgehalten, es tritt, namentlich unter Mendelssohn und Schumann, der $^2/_4$-Takt an seine Stelle; endlich verschwindet auch zeitweilig die Bezeichnung „Scherzo" und der Satz behält bloß die Bedeutung eines Intermezzo.

Noch größer sind die Veränderungen, welche der vierte Satz, auch „Finale" genannt, erfuhr. Im ersten Stadium der Symphonie findet man kaum je einen Finalsatz anderen als einfach lustigen Charakters in sehr raschem Tempo, oft der Gigue der Suite ähnlich, oft aber auch ohne das dieser eigene Triolenwesen. Dabei war der Satz meist in einfachster Rondoform gehalten und sehr kurz. Doch wußten schon Haydn und Mozart eine Steigerung der Lebendigkeit, fröhliches Leben und Humor, gerade im Finale zu bieten; es war dies hier auch um so nöthiger, als sie zum dritten Satz kein Scherzo, sondern den Menuet hatten, der nach Form und Charakter zu solcher Steigerung nicht geeignet war. Wer da aber etwas Großartiges, Gewaltiges, Hinreißendes suchen würde, suchte vergeblich: bei Haydn ist es gar nicht vorhanden, bei Mozart kommt es erst in den zwei letzten, der Gmoll- und der sogenannten Jupiter-Symphonie, zu allerdings entschiedenem Ausdruck. Das ganz großartige Finale, mit weitläufigen Formen und kolossalen Intentionen, ist aber wieder Beethoven vorbehalten geblieben und namentlich in den Symphonien Nr. 5, 7 und 9 vorkommend. Und gerade im Finale zeigt sich überhaupt die fast dramatische, sich stets übergipfelnde Anlage der späteren Symphonien von Beethoven. Es

*) Der dritte Satz der 1. Symphonie von Beethoven ist noch „Menuet" überschrieben, aber bereits ein wirkliches Scherzo.

muß aber bemerkt werden, daß eine entschieden großartige, alles Voraufgegangene zu hinreißender Lösung bringende Haltung des Finale nur dort geboten erscheint, und auch von Beethoven wirklich nur dort gebraucht wird, wo sich in den ersten Sätzen ein bedeutendes Pathos, starke Leidenschaftlichkeit oder heftige Kontraste zeigen. Solche Dissonanzen bedürfen der Lösung, und Niemand hat es so verstanden und so die Macht über die Welt der Töne besessen wie Beethoven, um solche Lösungen in höchst künstlerischer, meist auch ästhetisch durchaus gerechtfertigter Weise herbeizuführen. Höchstens bei dem Finale der Neunten könnte in letzterer Beziehung zu dieser Behauptung wegen Verwendung des Gesanges ein Fragezeichen gesetzt werden, und es ist höchst bemerkenswerth, daß Beethoven in einer wohlbeglaubigten Äußerung gegenüber Czerny dieses Finale später selbst als einen Mißgriff bezeichnete, und die Absicht hatte, dieser Symphonie ein anderes Finale zu geben, „wozu er auch schon Ideen skizzirt habe". Es ist bekannt, daß Beethoven die neunte Symphonie um 1824 schrieb, dann viel krank war und 1827 starb; er ist also wohl nicht mehr dazu gekommen seine Absicht auszuführen.

Über die Form, welche das Finale nach und nach annahm, ist noch zu bemerken, daß zuerst Zweitheiligkeit, mit Repetition jedes Theils, oder einfachste Rondoform herrschte. In jener Zweitheiligkeit war die Form eigentlich der eines ersten Satzes sehr ähnlich, nur der Charakter, Taktart, Tempo, waren anders. Je mehr sich die Form durch Seitensätze, Episoden u. dergl. erweiterte, desto mehr schwand das Repetiren, zuerst des zweiten, dann aber auch des ersten Theils. Dagegen fand die Rondoform immer mehr Eingang. Die Erweiterung ging aber hier auf andere Art vor sich als im Klavierrondo. Das letztere ging mehr auf Mittelsätze aus (das sind eingeschobene Sätze mit neuer Melodie, welche aber nicht wiederkehren), und zwar aus dem Grunde, weil das Instrument sich zu „Durchführungen" weniger zu eignen schien. Dagegen ist das Orchester in seiner natürlichen Vielstimmigkeit den Durchführungen sehr günstig, und so mag man es sich erklären, daß in so vielen Sonaten Beethoven's in den Finale's Mittelsätze zu finden sind, während in sämmtlichen Symphonien desselben Meisters an den betreffenden Stellen Durchführungen stehen und nur einmal eine Art Mittelsatz vorkommt, nämlich in der Eroica, wo aber das be-

treffende Motiv (Gmoll) auf das im ganzen Satze bearbeitete Baßthema gebaut ist und somit auch als Variation aufgefaßt werden kann. Bei Mozart kommt in einer bisher unbekannten Symphonie (Nr. 19, Esdur) ein Finale vor mit einer Menge von Mittelsätzen; da dort das Hauptthema und sämmtliche Mittelsätze aus je zwei repetirten Theilen bestehen, so ergiebt dieser Umstand den seltenen Fall, daß das Finale neun repetirte Theile aufweist. —

Kehren wir von der Betrachtung der einzelnen Sätze und ihrer geschichtlichen Entwicklung wieder zur Symphonie als Ganzes zurück, so finden sich zunächst noch einige Fragen, die erledigt sein wollen. Erstens die, in wiefern die Variationenform hier eine Rolle spielt. Die reine oder absolute Variation ist es weniger, um die es sich hier handelt, als die angewandte, und als die Form der Varianten. Letztere finden sich bei Mozart am wenigsten, was um so auffallender, als er als Opernkomponist, der italiänische Muster vor sich hatte, zu jener Zeit auf solchen Schmuck geradezu hingewiesen war und bekanntlich in seinen Klavierwerken denselben auch reichlich angewendet hat. Sollte es ihm als deutschen Künstler widerstrebt haben, dergleichen auch in der strengeren Form der Symphonie anzubringen? Kaum glaublich, da er „Papa Haydn" vor sich hatte, der gerade hier sehr freigebig war und sogar die angewandte Variationenform — womit das Variiren ganzer Theile gemeint ist, ohne daß aber ein ganzes Stück ausschließlich aus Variationen bestände, — auch in der Symphonie liebte und pflegte. Diese angewandte Variationenform findet sich bei Mozart noch weniger als die Variante; desto mehr aber, außer bei Haydn, bei dem großen Nachfolger Beider: bei Beethoven. Es sind folgende Sätze des Letzteren, die hier besonders in Betracht kommen: Eroica, Finale; Cmoll, Adagio; Adur, Allegretto; Dmoll, Adagio und Finale. In der Neunten also bedient sich Beethoven dieser Form sogar in zwei aufeinander folgenden Sätzen. Daß die absolute oder reine Variationenform in der Symphonie der drei Meister keine Aufnahme fand, ist bemerkenswerth, da sie alle diese Form mit Vorliebe anderswo gebrauchten; es erklärt sich aber vielleicht am einfachsten daraus, daß diese Form eher für das Solospiel als für das chorische oder Ripienspiel passend erscheint; daß für die Orchesterkomposition die Gefahr nahe liegt, mit Variationen

in das Gebiet der Solomusik zu gerathen — eine Gefahr, der feinsinnige Künstler lieber ganz aus dem Wege gehen.

Eine zweite Frage ist die nach der Anwendung der Fuge oder doch des fugirten Stils. Fuge als absolute Form ist dem Wesen der Symphonie, wie überhaupt der Sonatenform, entgegengesetzt, weil sie die absolute Einheit repräsentirt, die Sonate aber die Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit. Dagegen ist die sogenannte fugirte Schreibweise, das fugato, oder wie man hier ebenfalls sagen könnte: die angewandte Fugenform, in der Symphonie als Mittel polyphoner Durchführung gewiß nicht zu verschmähen. Merkwürdig ist nun, daß auch hier wieder Mozart am wenigsten mit dieser Form sich zu schaffen macht, dafür aber freilich, als wolle er alles Versäumte nachholen, in seiner letzten Cdur- („Jupiter-") Symphonie ein Meisterstück in der Fuge leistet, das sich sogar neben S. Bach's kunstvollsten Fugen sehen lassen kann, indem er im Finale vier Thema's zuerst einzeln in anfänglich homophoner, dann aber fugirter und kanonischer Weise behandelt, zuletzt aber alle vier zusammen (wobei sogar noch ein fünftes wenigstens nebenher läuft) im wirklichen fugato durchführt. Haydn fugirt in vielen seiner Symphonien ganz gehörig, und läßt wenigstens durchblicken, daß er, der sonst kein Fugenschmied war, doch auch mit den sublimsten Künsten aufwarten könnte, wenn er wollte. Beethoven endlich, dem man oft nachgesagt hat, die Fuge sei nicht seine stärkste Seite, fugirt in seinen Symphonien mit offenbarer Vorliebe. Man denke an den Trauermarsch und das Finale der Eroica, an den dritten Satz der Cmoll-, an das Allegretto der Adur-, vor Allem aber an den ersten, zweiten und letzten Satz der Dmoll-Symphonie! Das Orchester, obwohl in der absoluten Vielzahl seinen Stimmen der absoluten Beschränkung der Stimmenzahl in der Fuge entgegengesetzt, zeigt sich unter solchen Händen der fugirten Form doch sehr zugänglich, und nicht selten offenbart sich diese als eins der wirksamsten Mittel selbst der poetischen Intention. —

Nun bloß noch einige nachträgliche Bemerkungen, die oben im Verlauf der Darstellung nicht ohne Störung hätten angebracht werden können.

Joseph Haydn soll über 150 Symphonien geschrieben haben, von denen etwa die Hälfte durch vierhändige Klavierauszüge, aber nur ein sehr kleiner Theil in Partitur erschienen ist. Von dem

Entwicklungsgange in seinen Symphonien kann man daher nicht reden, wenn man nicht wie sein Biograph, C. F. Pohl in Wien, dieselben aus Manuskripten kennt. Da aber die Sprache die Bekanntschaft mit den Werken nicht ersetzen kann, so ist selbst Pohl übel daran, wenn er eingehend über Symphonien redet, die sonst Niemand kennt und kennen kann. Dennoch muß man auf ihn verweisen, als den wahrscheinlich Einzigen, der aus wirklicher Kenntnis darüber schreibt, und der so manche dankenswerthe Mittheilung giebt. Interessant ist z. B. aus seiner Darstellung über die ersten Symphonien Haydn's zu entnehmen, daß dieser Meister gleich Anfangs viel experimentirte, und, wie es scheint, zuerst über den Unterschied von Konzert und Symphonie nicht ganz klar war. Während im „Konzert" (das Wort als Musikform verstanden) das Solospiel auf verschiedenen Instrumenten ganz berechtigt ist, hat die „Symphonie" nichts damit zu schaffen. Haydn's „Experimente" zeigen sich nun darin, daß er Symphonien mit Titeln: „Der Mittag", „Der Morgen" schrieb, und in seiner zweiten Symphonie aus dem Jahre 1761 zwei Violinen, Violoncell und sogar Kontrabaß als Soloinstrumente verwendete; die erste Solovioline spielt dort ein Recitativ (wie in Beethoven's letzter die Bässe!), und der Kontrabaß trägt im Trio des Menuet solo eine sentimentale Melodie vor. Gut, daß Haydn durch seine amtliche Pflicht zu massenhafter Produktion auf dem Gebiet der Symphonie gezwungen war, sonst wäre er möglicherweise aus dem Experimentiren gar nicht herausgekommen. So aber verblieb ihm nur die Neigung zu launiger Anwendung überraschender Mittel des Satzes und der Instrumentation, der man so viel heiteren Genuß zu danken hat, und in Folge welcher er mannigfaltiger und freier erscheint als der doch persönlich nicht weniger heitere und launige Mozart.

Der Ebengenannte nun ist jetzt in seinen Symphonien (deren es 47 sind) vollständig bekannt, wenigstens für den Partiturleser oder -spieler, seitdem, wie bereits bemerkt, die Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig die bisher unbekannten älteren Symphonien in ihrer Gesammtausgabe der Werke dieses Meisters hat erscheinen lassen*). Nach dem, was man aus dieser neuen Bekanntschaft lernen konnte, war es sehr unrecht, jene älteren Symphonien

*) Vergleiche Berliner „Gegenwart" Nr. 37 vom 16. September 1882.

in Bausch und Bogen für unbedeutend zu halten. Vielmehr ist es wunderbar zu erleben, was in einer so jugendlichen Phantasie, wie die Mozart's damals war, für merkwürdige, musikalisch-interessante Gebilde entstehen konnten; besonders zu betonen sind jene in Salzburg, nach den italiänischen Reisen und vor der letzten pariser, in den Jahren 1772 bis 1774 geschriebenen Symphonien, die in sprudelnder Lebhaftigkeit, geistreicher Behandlung aller Détails, manchmal auch in gewichtigem Ernst und bedeutender Melodik, Haydn bereits erreichen und die großen Symphonien des Jahres 1788 vordeuten.

Daß durch Beethoven die Symphonie ihre höchste Ausbildung erhalten hat, ist bekannt und in sofern unbestreitbar, als ein noch weiteres Überbieten nach Seite der Großartigkeit in Form und Inhalt nicht möglich war; denn es giebt gewisse Grenzen, über welche das künstlerische Unterfangen nicht hinaus kann ohne ins Ungeheuerliche zu gerathen. Nach ihm haben daher einsichtsvolle und wirklich hochbegabte Künstler nicht darauf beharrt ihn fortsetzen oder gar „überbieten“ zu wollen, sondern haben sich wieder auf allgemeineren Boden gestellt, und sind dabei ihre eigenen Wege gegangen, indem sie der richtigen Überzeugung folgten, daß es außer dem absolut Großartigen noch andere nicht minder künstlerische Ziele giebt, daß das Liebliche, in allen Theilen Harmonische auch seinen Werth hat, besonders wenn eine eigenthümliche wirklich neue Künstlernatur dazu kommt. Dieser Richtung verdanken wir eine Reihe ausgezeichneter symphonischer Werke, die man zwar nicht mit den Beethoven'schen vergleichen soll, die aber deßwegen werthvoll sind, weil ihre Autoren alle wirklichen (nebst einigen bloß scheinbaren) Verbesserungen in Hinsicht des Instrumentalsatzes, oder der „Instrumentirung“, aufnahmen und einführten, sich aber nicht auf abenteuerliche Pfade fortreißen ließen, und den Principien des Schönen nicht untreu wurden; ich meine in erster Linie Schubert, Mendelssohn und Schumann, in zweiter Linie Spohr und Gade. In den Symphonien aller Genannten lebt der echte Geist der Kunst, in denen der drei ersten auch der Geist der Gattung fort. Eigen ist ihnen allen der durchaus schöne und edle Orchesterklang, ja es ist nicht zu leugnen, daß sie hierin manchmal Beethoven, nicht aber Mozart und Haydn, übertreffen. Freilich an rhythmischer Kraft und kontrapunktischer Kunst, Eigenschaften, welche den älteren Meistern

die lange Wirkung und Beliebtheit ihrer Symphonien sicherten, stehen Einige der Genannten gegen diese zurück. Bei allen bereits erkannten oder noch nicht erkannten Schwächen ihrer Produktionen muß man ihnen zum Ruhme nachsagen, daß sie das Mögliche gethan haben um die Gattung künstlerisch rein zu erhalten, und ihrer Subjektivität einen Ausdruck zu geben, der mit den Zielen und Erfordernissen wirklicher Kunst im Einklang steht.

Giovanni Pierluigi da Palestrina

und

die Gesammt-Ausgabe seiner Werke.

von

Paul Graf Waldersee.

Quellen:

Pierluigi da Palestrina's Werke. Band I bis XIV. Über das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina von Kandler. 1834. Briefe von M. Hauptmann an Fr. Hauser. 1871. Mittheilungen Nr. 10, Februar 1879.	Leipzig, Breitkopf und Härtel.
Nach Palestrina wegen Palestrina. Die Gesammtausgabe der Werke Palestrina's.	von Fr. X. Haberl, Cäcilien-Kalender 1879 und 1880. Regensburg.

Johannes Pierluigi von C. v. Winterfeld. Breslau 1832.

52.

Giovanni Pierluigi da Palestrina und die Gesammtausgabe seiner Werke.

Von

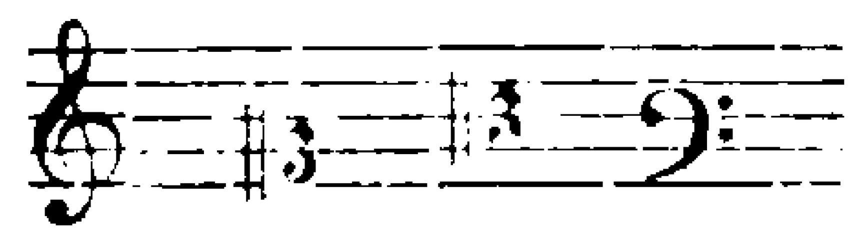
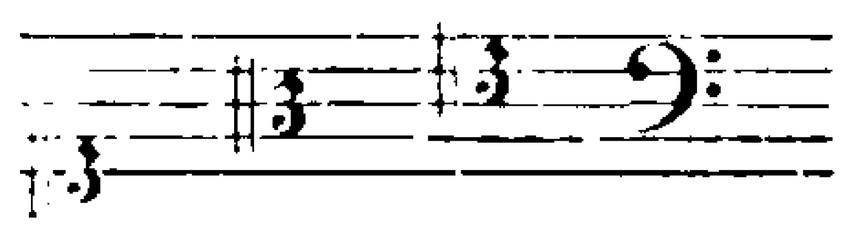
Paul Graf Waldersee.

Nach den neuesten Forschungen Fr. X. Haberl's in Palestrina selbst steht über die erste Lebensperiode Pierluigi's nunmehr Folgendes fest: Giovanni Pierluigi, latinisirt Johannes Petrus Aloysius oder Petraloysius, wurde im Jahre 1514 von nicht unbemittelten Eltern in dem vier Stunden von Rom entfernten Städtchen Palestrina, dem alten Praeneste, geboren. Sein Vater hieß Sante Sanctus Pierluigi, seine Mutter Maria Gismondi. Im Jahre 1544 erhielt er die Stelle als Organist und Kapellmeister an der Kathedrale von Palestrina, die er bis zum Jahre 1551 verwaltete. In diesen Zeitraum fällt die am 12. Juni 1547 geschlossene Ehe mit Lucrezia de Goris, einem reichen Bürgermädchen seiner Vaterstadt. Hier hat er 37 Jahre gelebt, bis er im Jahre 1551 durch den Papst Julius III. als Lehrer der Singknaben (Maestro de' putti) und als Kapellmeister an der Kapelle Giulia in der vatikanischen Basilica S. Petri (Maestro della Capella basilica Vaticana) nach Rom berufen wurde. In dieser Stellung veröffentlichte er der Messen ersten Band, der Gesammtausgabe Band X.

Schon im Jahre 1821 hatte Giuseppe Baini, der Biograph und gründlichste Kenner Pierluigi's, in Frankreich einen Prospekt für eine Gesammtausgabe der Werke Pierluigi's drucken lassen. Derselbe war bei verschiedenen Persönlichkeiten in Umlauf gewesen, fand

aber wenig Beifall und Unterstützung. Acht Jahre später trat die Verlagshandlung Breitkopf und Härtel in Leipzig, unter Vermittlung Bunsen's, damals preußischer Gesandter in Rom, mit Baini, der die meisten Werke Pierluigi's in alten Drucken und Handschriften gesammelt und handschriftlich in Partitur gesetzt hatte, in Verbindung. Doch das Unternehmen zerschlug sich. Mit Unterstützung des kunstsinnigen Königs Friedrich Wilhelm's IV. hatte sich Theodor de Witt im Jahre 1846 nach Italien begeben und dort reiches Material für die Herausgabe der Werke Pierluigi's gesammelt. Seine schwächliche Gesundheit erlag den klimatischen Verhältnissen, er starb in Rom am 1. Dec. 1855. Seinen literarischen Nachlaß erwarb die Königl. Bibliothek zu Berlin, und die Resultate seiner Forschungen blieben hierdurch der Welt erhalten, denn auf Veranlassung obengenannter Verlagshandlung wurde das druckfertig vorliegende Material, die vier ersten Bände der Motetten enthaltend, von J. N. Rauch und Fr. Espagne herausgegeben; es folgten bald darauf der 5. und 6. Band der Motetten. Espagne starb im Jahre 1875; die musikalische Welt zeigte sich für die Ausgabe indifferent, und die Sache kam ins Stocken. Eine günstige Wendung trat dadurch ein, daß die sämmtlichen Handschriften Baini's, sowie die alten handschriftlichen Schätze des sistinischen Archives durch die Munificenz Papst Pius IX. zugängig wurden, und daß in katholischen Kreisen sich eine größere Theilnahme zeigte. In Regensburg bildete sich auf Veranlassung des Domkapellmeisters F. X. Haberl ein Palestrina-Verein, der sich zur Aufgabe stellte, Subskribenten zu gewinnen, und das preußische Kultusministerium unterstützte durch Entnahme von Exemplaren die pekuniären Verhältnisse. Nun traten Breitkopf und Härtel unterm 27. Januar 1879 mit einem Prospekt hervor, wonach die Fertigstellung der Gesammtausgabe bis zum Jahre 1894, dem dreihundertsten Gedächtnisjahre des Todes Pierluigi's, in Aussicht gestellt wurde. Seitdem schreitet die Ausgabe rüstig vorwärts; der siebente Band der Motetten, die Hymnen sowie die Offertorien sind bereits erschienen. Von der Gruppe der Messen, deren Herausgabe der obengenannte Domkapellmeister Haberl übernommen hat, liegen fünf Bände vor; fast die Hälfte der Gesammtausgabe, die 30 Bände füllen wird, ist im Drucke fertiggestellt. Das Land, in dem die Wiege Pierluigi's stand, dessen Bibliotheken das ganze Material beherbergen, hatte

nicht einmal so viel für seinen größten Kirchenkomponisten übrig, eine Gesammtausgabe seiner Werke zu veranstalten. Daß die Anregung hierzu von Deutschland ausging, trotzdem hier die Ausführung auf Schwierigkeiten stieß, die in Italien mit Leichtigkeit zu überwinden gewesen wären, gereicht unserm Vaterlande zur besonderen Ehre. Geschäftlich scheint zwar unsere Ausgabe, wenn wir das namentliche Verzeichnis der Subskribenten betrachten, keine Resultate erzielt zu haben. Vielleicht träte eine Wendung zum Bessern ein, wenn die Verlagshandlung sich entschlösse, neben der Partitur- eine Stimmen-Ausgabe zu veröffentlichen. Freilich müßte einer solchen eine Umschreibung der Stimmen in die jetzt gebräuchlichen Schlüssel vorangehen. Denn ebensowenig es zu rechtfertigen ist, wenn, wie es leider in den ersten Bänden geschehen ist, in einer Partiturausgabe die nicht mehr üblichen Mezzosopran- und Baritonschlüssel durch andere ersetzt werden, da hierdurch die Kongruenz von

 und 

verloren geht, so unbequem könnten in einer Stimmenausgabe die benannten Schlüssel heutigen Tages Sängern werden.

Doch kehren wir nunmehr zu dem ersten Bande der Messen zurück. In Bezug auf die Benennungen der einzelnen Messen will ich voranschicken, daß die lateinischen sich auf die Themata beziehen, die der Messe zu Grunde gelegt sind, und theils aus dem gregorianischen Choral, theils aus Motetten und Madrigalen stammen. Von den übrigen beziehen sich die meisten auf Lieder, die zur Zeit beliebt waren, so z. B. ist das Thema der Messe: »L'homme armé« einer Kanzone mit dem Texte

»Lome, lome, lome armé.
Et Robinet tu m'as
La mort donné,
Quand tu t'en vas.«

entnommen. Die obenerwähnten Themata liegen gewöhnlich im Tenor, wodurch diese Stimme den Namen erhielt, denn tenor heißt zu deutsch ununterbrochener Lauf.

Pierluigi widmete den Band dem Papst Julius III. Die Dedi-

kationsurkunden, die im Originale in lateinischer Sprache verfaßt sind, bringe ich in deutscher Übertragung und beschränke mich auf Anführung derjenigen Sätze, die sich auf die Musik oder die Texte beziehen, während das Ceremonielle fortgelassen wurde. Die Widmung lautet:

»Julio tertio Pont. max.

Jo. Petrus Aloysius Praenestinus.«

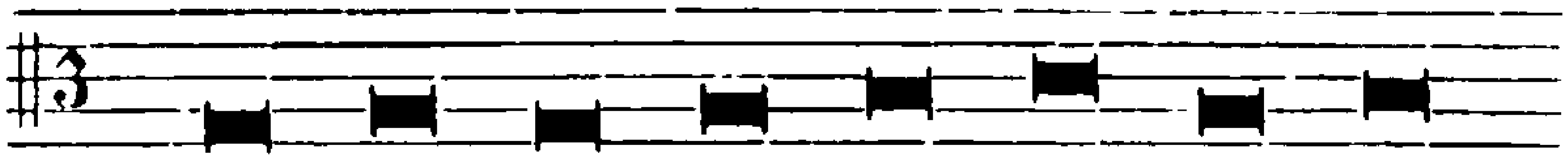
„Nachdem ich vor Kurzem die christlichen Lobgesänge zu Ehren des höchsten Gottes in gewählteren Weisen gesungen habe, glaubte ich dieselben Deinem Namen — wessen wäre hierfür würdiger? — weihen zu sollen, nicht nur deßhalb, weil Du in aller Welt Gott am nächsten stehst, sondern von jeher die Musik so begünstigt hast, daß ich glaube, hoffen zu dürfen, es würde Dir eine Freude bereiten, wenn ich es unternehme, würdige Lobgesänge zu Ehren Gottes, sowie zum ewigen Ruhme Deiner Heiligkeit erschallen zu lassen. Es möge mir vergönnt sein, dies noch recht lange thun zu dürfen. Lebe wohl."

Der an dieser Stelle gewährte Raum gestattet nicht die Besprechung sämmtlicher Werke, die uns in der Gesammtausgabe vorliegen, ich muß mich deßhalb darauf beschränken, Einzelnes herauszugreifen und auf dieses die Aufmerksamkeit hinzulenken.

Moritz Hauptmann, der, wie wir in der Folge sehen werden, sich in späterer Zeit für die Musik Perluigi's mehr und mehr erwärmt hat, schreibt unterm 27. November 1825 über eine Messe, die er nicht näher bezeichnet, die aber die Missa »Ad coenam Agni providi« sein könnte, Folgendes: „Am Charfreitage können Sie eine Messe von Palestrina in der katholischen Kirche hören, soviel ich mich erinnere, ist es die Missa canonica. Vom Ausdruck „verliebten Wesens", den Thibaut der neuen Kirchenmusik vorwirft, ist sie freilich wohl ganz frei; aber auch von jedem andern, und nach meinem Gefühl eben so wenig Kirchenmusik als sie Theatermusik oder Tanzmusik ist, weil es überhaupt nicht Musik ist. Nicht weil sie kanonisch ist; obwohl auch eine Messe von A bis Z so zu schreiben keinem einfallen kann, der den Zweck seiner Arbeit nicht ganz aus dem Auge verloren hat. Aber wie sind diese Kanons gemacht, wie trocken und musikalisch uninteressant — starre Krystallisation; keine organische Entwicklung."

Vergleichen wir diese Worte mit obenbezeichneter Messe, so

muß freilich zugestanden werden, daß das hart klingende Urtheil Hauptmann's gerechtfertigt ist, denn elf auf folgendes Thema gebaute



kanonisch geschriebene Sätze hinter einander zu hören, in denen zwei Stimmen einen Kanon in der Ober- oder Unterquinte singen, während die drei übrigen Stimmen dagegen kontrapunktiren, dürfte selbst den größten Liebhaber kanonischer Schreibweise übersättigen.

Es sei mir vergönnt, hier nachstehende Worte des Herausgebers dieses Bandes citiren zu dürfen; dieselben geben ein lebendiges Bild der redaktionellen Thätigkeit. Er schreibt: „Da Pierluigi gerade im I. Messenbande von seiner Kenntnis in den „Künsten der Niederländer" Zeugnis ablegte, so fehlt es nicht an Stellen, bei welchen die einzelnen Stimmen unter verschiedenen Taktzeichen und Notenwerthen singen. So ist das Hosanna der ersten Messe »Ecce sacerdos« im tempus imperfectum, *) prolatio perfecta geschrieben, im III. Agnus Dei derselben Messe haben Sopran und Alt das tempus perfectum minor, der Tenor das tempus perfectum major, der Baß tempus imperfectum und prolatio perfecta; beim Dona nobis aber tritt noch die Hemiolia minor dazu. Dieses außerordentlich verwickelte Agnus wurde auch in der Originalnotation mitgetheilt, um durch ein Beispiel zu zeigen, in welcher Weise bei ähnlichen Fällen die Ausführung und Auflösung bewerkstelligt wurde."

Einzelnen Lesern, die nicht Gelegenheit hatten, sich mit Mensuralnoten zu beschäftigen, wird es Interesse gewähren, in die Schreibweise vergangener Jahrhunderte einen Blick werfen zu können, ich theile deßhalb die Originalnotation, sowie die Auflösung des Anfanges dieses Agnus Dei in Folgendem mit:

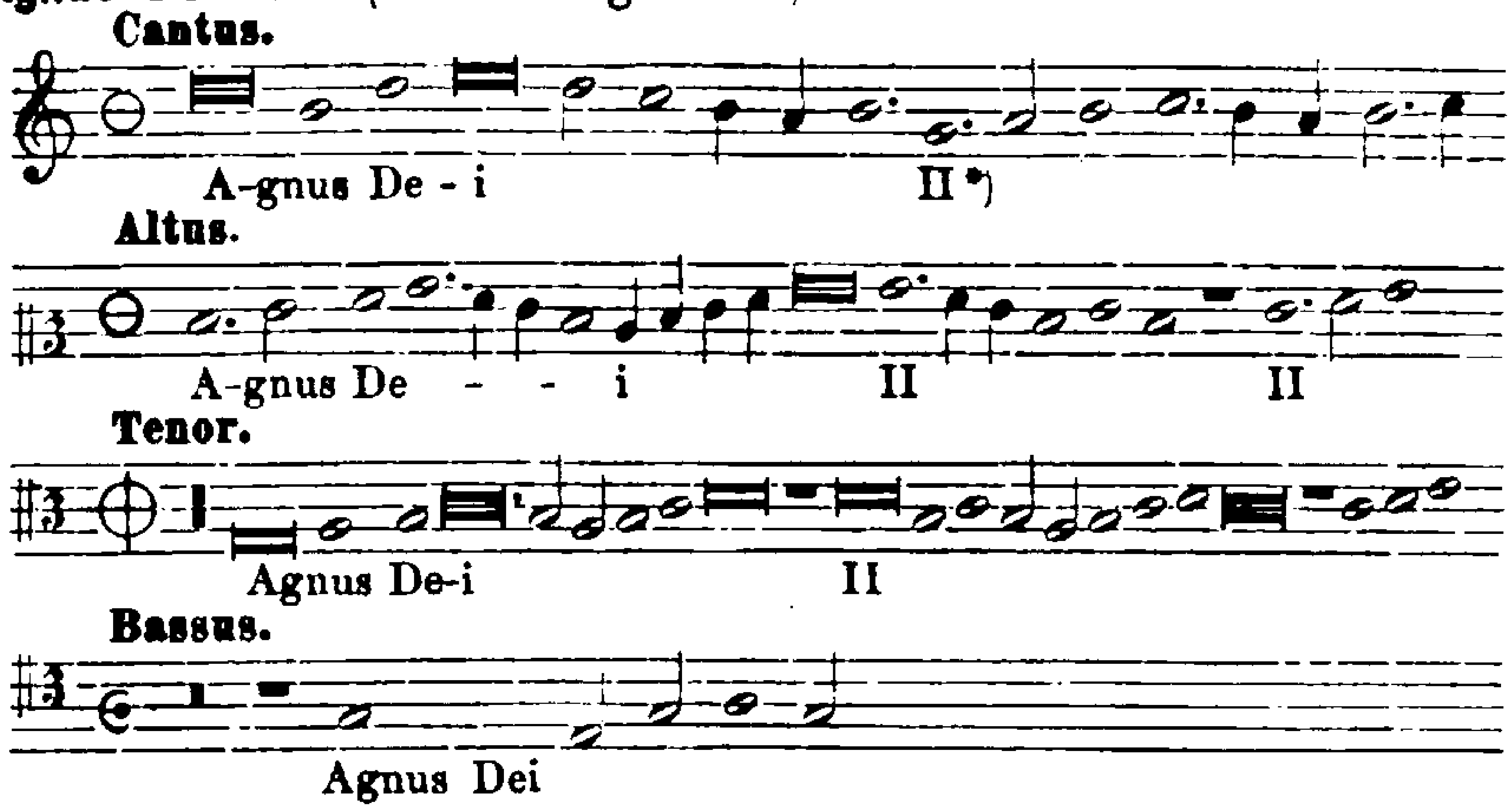
*) In der Mensuralmusik:

Tempus perfectum und tempus imperfectum die Theilung der Brevis in drei, resp. zwei Semibreves.

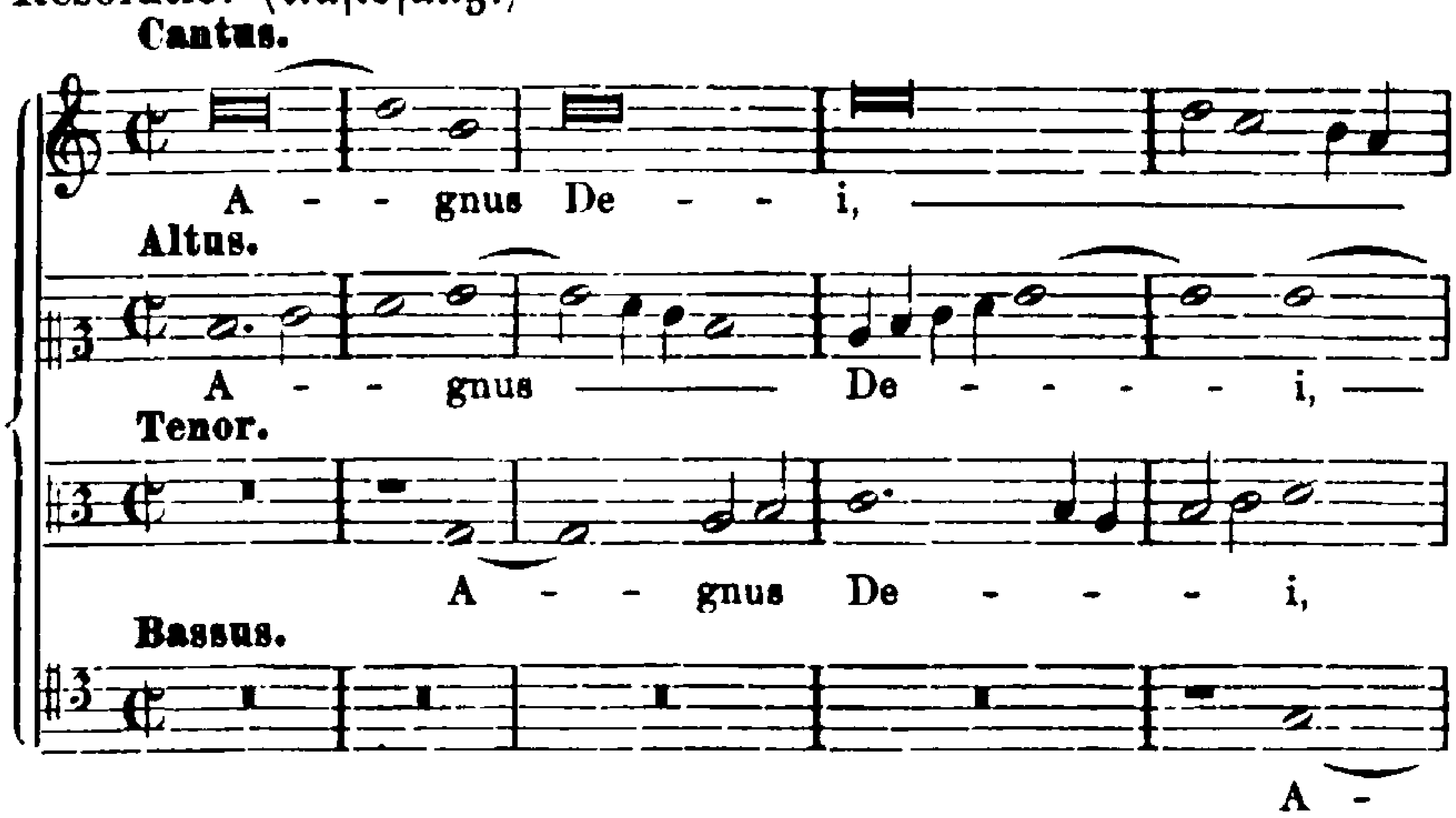
Prolatio perfecta oder major und Prolatio minor die Theilung der Semibrevis in drei, resp. zwei Minimae.
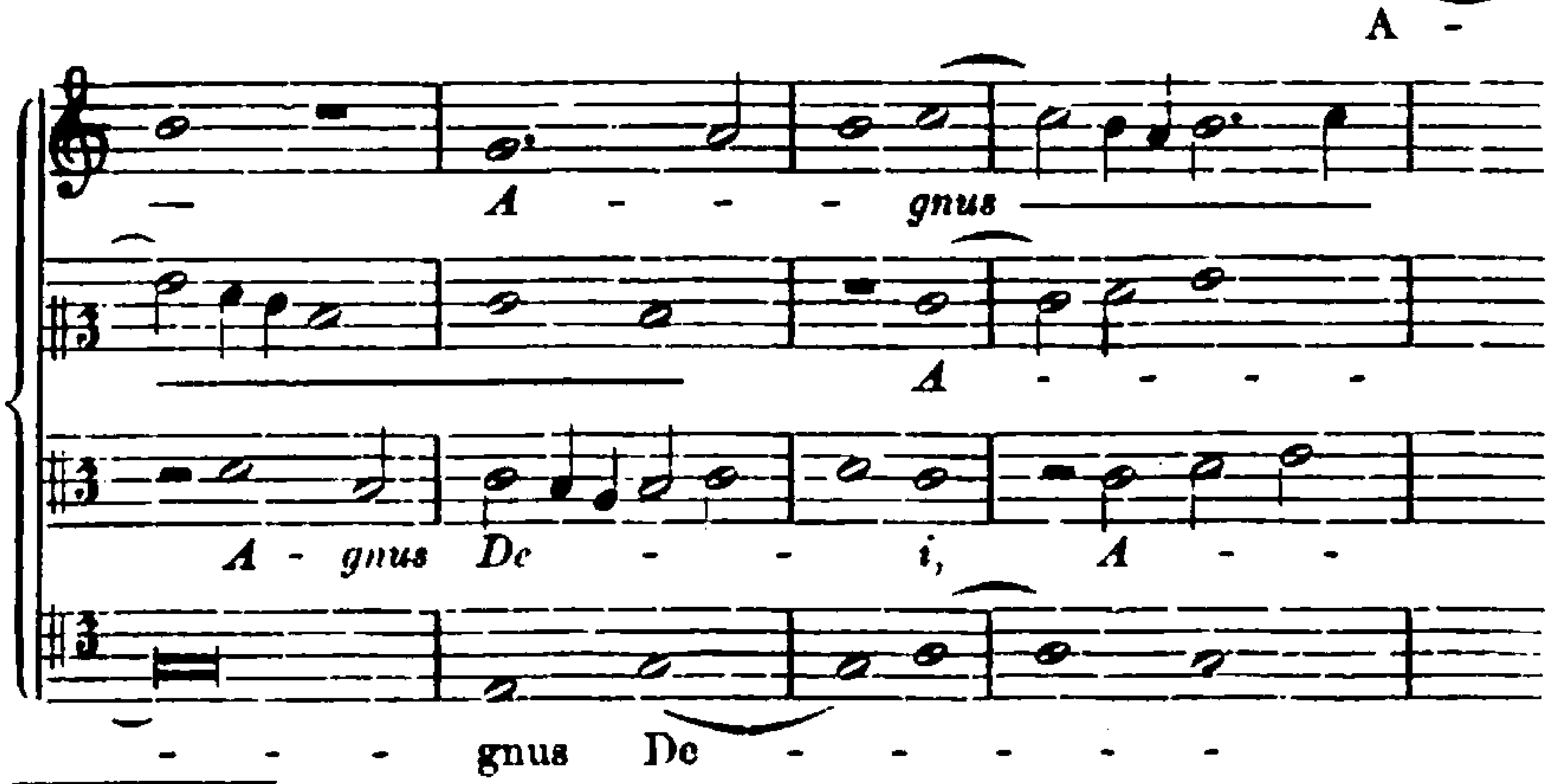
Proportio hemiolia, der Übergang aus dem zwei- in den dreitheiligen Takt, der nicht durch ein vorgeschriebenes Taktzeichen, sondern aus der Schwärzung sämmtlicher Noten erkannt wird.

Agnus Dei III. (Notae originales.)



Resolutio. (Auflösung.)





*) Zeichen für den Sänger, daß dieselben Textworte zu wiederholen sind.

Dieser dem Papste gewidmete Messenband brachte Pierluigi, den wir von nun ab mit dem von ihm selbst gewählten Namen Palestrina bezeichnen werden, die Stelle als Sänger der päpstlichen Kapelle ein, er trat sie am 13. Januar 1555 an. Zwei Monate später, am 23. März, starb Julius III., sein Nachfolger Marcellus II. überlebte ihn nur um 21 Tage. Der Tod des letzteren war für Palestrina, der einen Band 4stimmiger Madrigale für ihn bestimmt hatte, ein großer Verlust, denn Marcellus war ihm wohlgesinnt. Kaum aber hatte der strenge Paul IV. den päpstlichen Thron bestiegen, als er Palestrina am 30. Juli mit noch zwei anderen Sängern, weil sie verheirathet und nicht geistlich waren, aus dem Collegio stieß, da derartige Individuen im Dienste der Kirche nicht bleiben könnten. Alle drei waren auf Lebenszeit angestellt und hätten nur eines schweren Verbrechens wegen entfernt werden dürfen. Die rücksichtslose Entlassung aus dem Amte hatte Palestrina eine schwere Erkrankung zugezogen. Die kärglich bemessene päpstliche Pension konnte ihn und seine Familie nicht ernähren; sein Weib Lucrezia hatte ihm nach Baini vier, nach neueren Forschungen drei Söhne geboren. Da nahm er noch in demselben Jahre die Stelle als Kapellmeister an S. Giovanni im Lateran an, eine Stelle, die er 6 Jahre lang getreulich verwaltete. Noth und Sorgen stählten seine Arbeitskraft, denn unter den zahlreichen in diesen Zeitraum fallenden Kompositionen befinden sich einige seiner bedeutendsten Werke, so ein Band vierstimmiger Lamentationen des Jeremias, ein Band Magnificat, das achtstimmige Crux fidelis und vor Allem die Improperia, Gesänge, worin der gekreuzigte Christus den Juden ihre Undankbarkeit vorwirft. Das Wort selbst stammt vom italienischen improperio, zu deutsch Vorwurf. „Mir scheint nach einmaligem Hören," schreibt Mendelssohn in den Reisebriefen, „es sei eine der schönsten Kompositionen Palestrina's — ein Akkord verschmilzt sich sanft in den andern; in der Kapelle herrscht die größte Stille." — Und an anderer Stelle: „Ich konnte mir wohl erklären, warum die Improperien auf Goethe den größten Eindruck gemacht haben, es ist wirklich fast das Vollkommenste, da Musik, Ceremonien, Alles im größten Einklang steht."

In der Gesammtausgabe bis jetzt noch nicht erschienen, liegen mir nur die beiden unvollständigen Berliner Ausgaben von Bote und Bock und von Schlesinger vor. Nach diesen theilt Palestrina

die Sänger in zwei Chöre, die responsorienartig eintreten und sich erst im Miserere zur Achtstimmigkeit einigen. Man kann die Improperia der Einförmigkeit der Melodie wegen als Psalmodien bezeichnen, die ersten Hälften eines jeden Theiles bleiben in eiserner Konsequenz auf einem Dreiklange liegen, erst die zweiten Hälften befreien uns von dem Banne, der, durch die gleichbleibenden Akkorde veranlaßt, wie ein Alp auf uns lag. „Indessen war mir's doch angenehm,“ schreibt M. Hauptmann, „daß Baini eben jene Sachen: das Stabat, die Improperia und »Fratres ego enim« unter die schönsten zählt.“ Er bekennt sich hiermit zu derselben Ansicht. Die Einheit, die der berühmte Musikgelehrte bei sonstigen Werken Palestrina's vermißt, aufgefaßt als Resultat einer gegensätzlichen Beziehung eines Ersten, auf die Musik bezogen: der Tonika, zu einem Zweiten, der Dominante, diese Einheit finden wir in den Improperien. Gegensätzlich bewegt sich der zweite Theil in der Dominante, Anfang und Ende in der Tonika.

Am 1. März 1561 vertauschte Palestrina diese seine Stelle mit der als Kapellmeister der liberianischen Hauptkirche Santa Maria Maggiore, in welcher Stellung er 10 Jahre verblieb und den Höhepunkt künstlerischen Schaffens erreichte. Die Improperia hatte er bereits im Jahre 1560 der päpstlichen Kapelle überlassen; aus Dankbarkeit für empfangene Wohlthaten, die ihm der Papst Pius IV. erwiesen hatte, überließ er im folgenden Jahre derselben Kapelle zwei Motetten: »Beatus Laurentius« (Band V, Seite 54), »Estote fortes in bello« und die Messe: »Ut re mi fa sol la«. (Band XII, Seite 165.)

Das Tridentinische Koncil, welches von 1545 bis 1563 tagte, nahm in den Kreis seiner Besprechungen auch den allgemeinen Zustand der kirchlichen Musik auf, da eine Reinigung derselben für eine dringende Nothwendigkeit gehalten wurde. Der Beschluß lautete, daß üppige, unreine, auch weichliche Musik aus der Kirche zu verbannen sei. Pius IV. setzte nun nach dem Schlusse des Koncils eine unter dem Vorsitze des Kardinals Vitellozzo stehende Kongregation von acht Kardinälen ein, denen acht Sänger aus der päpstlichen Kapelle beigegeben waren. Diese sollte die Anforderungen formuliren, welche, unter Observanz der Tridentiner Beschlüsse, an eine für die Kirche zuzulassende Musik gestellt werden müßten. Man einigte sich darüber:

1) daß weder Motetten noch Messen mit Vermischung von fremden Worten gesungen werden dürften;
2) daß keine Messen, welche über weltliche Themen und Lieder verfaßt, mehr gesungen und
3) daß Motetten über von Privatpersonen erfundene Worte auf immer von der päpstlichen Kapelle ausgeschlossen bleiben sollten.

Die Forderung der Kardinäle, daß die heiligen Worte des Gesanges unausgesetzt deutlich zu vernehmen sein müßten, stieß bei den Sängern auf Widerspruch denn, nähme man der Musik die Fuge und die Nachahmung, so würde derselben ihr eigenthümlichstes Element entzogen. Endlich wurde dadurch eine Einigung erzielt, daß man beschloß, ein Muster echter Kirchenmusik aufzustellen, und Palestrina, der durch die Improperien und die Messe »Ut re mi fa sol la« gezeigt hatte, daß er der Sache gewachsen sei, wurde beauftragt, eine derartige Mustermesse zu schreiben. Gelänge es ihm, sowohl den Ansprüchen der Kongregation, sowie denen des Koncils zu genügen, so sollte die Figuralmusik, ein mehrstimmiger Gesang, der sich in Figuren über einen Cantus firmus ergeht, der Kirche erhalten bleiben. Er schrieb drei Messen, die am 28. April 1565 zur Aufführung gelangten; die dritte errang den Preis, und die Figuralmesse war für die Kirche gerettet. Pius IV. soll sich über dieses Werk geäußert haben: „Dies seien die Harmonien des neuen hohen Liedes, welches einst der Apostel Johannes in dem jubelnden Jerusalem gehört hatte, von welchem ein anderer Johannes uns eine Idee in seinem wandernden Jerusalem giebt.“

In dankbarer Erinnerung an den Papst Marcellus II. nannte Palestrina diese Messe Missa Papae Marcelli, widmete sie aber später mit anderen Messen zusammen (Band XI) dem Könige Philipp von Spanien mit folgenden Worten:

„Die nutzbringende und genußbereitende Handhabung der musikalischen Kunst ist noch mehr als alle übrigen menschlichen Wissenschaften eine göttliche Gabe, die von Alters her durch die heilige Schrift gebilligt und gutgeheißen wird; darum erscheint sie auch mit Recht ganz besonders bei heiligen und gottesdienstlichen Dingen geeignet. Deßhalb habe ich nach vieljähriger, nicht ganz vergeblicher Beschäftigung mit dieser Kunst (wenn ich mich mehr auf fremdes als auf mein eigenes Urtheil stützen darf) dem Rathe bedeutender und gottesfürchtiger Männer folgend, Mühe und Fleiß

darauf verwenden zu müssen geglaubt, das Größte und Ehrwürdigste im christlichen Glauben, das allerheiligste Meßopfer, durch neue Weisen zu verschönern. Ich habe mit der möglichsten Sorgfalt an diesen Messen gearbeitet, um den Dienst zu Ehren des Allmächtigen und Allgütigen zu verherrlichen, dessen Gnade ich diese mir verliehene Gabe, so gering sie auch ist, zu verdanken habe." — — —

Als Beweis seiner Anerkennung erhöhte Papst Pius IV. die Palestrina früher bewilligte Pension und ernannte ihn am 1. Oktober 1565 zum Compositore der päpstlichen Kapelle, einen Titel, den er bis an sein Lebensende führte.

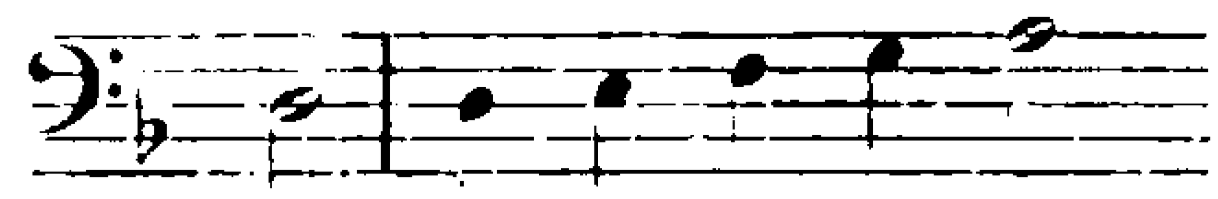
Diese sechsstimmige, für Sopran, Alt, zwei Tenore und zwei Bässe geschriebene Preismesse nimmt natürlicherweise unsere Aufmerksamkeit in hohem Grade in Anspruch. Schon die Stimmenzusammensetzung ist eine außergewöhnliche, in der Verdoppelung der Bässe lag die Möglichkeit, diese beiden Stimmen, unter Beibehalt ihres fundamentalen Charakters, bewegter führen zu können. Der musikalische Satz in dieser Messe ist ein zweifacher, einmal wie im Kyrie, Sanctus und Agnus Dei in der Gleichberechtigung, dann wie im Gloria und Credo in der chorisch verschiedenartigen Gruppirung der Stimmen. Die Veranlassung dieser Gruppirung lag wohl in der Forderung einer deutlicheren Vernehmung der Textworte, die dadurch erreicht wird, daß mehrere Stimmen dieselben gleichzeitig aussprechen. Der Melismen im Kyrie, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei wegen ließ sich das Auseinanderreißen einzelner Silben nicht vermeiden, doch dieses mag den Kirchenvätern damals entgangen sein. Die eigenartige Wirkung, die diese Messe heute noch zu erzeugen vermag, hängt mit der chorisch verschiedenartigen Gruppirung eng zusammen. Was hier durch gleichzeitigen Einsatz der Stimmen für die kontrapunktische Arbeit verloren ging, mußte durch etwas Anderes ersetzt werden. Palestrina wählte das denkbar Einfachste: er kontrapunktirt Note gegen Note. Diese hierdurch entstehenden harmonischen Kombinationen von absoluter dissonanzfreier Reinheit, diese Folgen unvermittelter, der Tonart entnommenen Dreiklänge versetzen uns unwillkürlich in eine andächtige Stimmung; wir vermögen nicht, uns dieser edlen, keuschen Tonsprache gegenüber indifferent zu verhalten. „Andächtig und doch belebt ist der Gesang der einzelnen Stimmen," schreibt Winterfeld, „ergreifend sind die Harmonien, die bald in künstlichen Nachahmungen

verflochten, bald zu drei-, vier-, ja fünfstimmigen Chören vereint wechselnd einander gegenüber stehen, oder alle vereint die bedeutsamsten Worte der heiligen Gesänge nachdrücklich einprägen. Diese Worte sind überall vollkommen verständlich, und die Schönheit des Ganzen ist eine heilige, nicht den Sinnen schmeichelnde."

Dem Kardinal Hippolit Este, Herzog von Ferrara, dem Palestrina sich verpflichtet fühlte, widmete er den ersten Band der Motetten mit folgenden Worten:

„Die Musik übt eine große Gewalt über die Gemüther der Menschen aus und vermag dieselben nicht nur zu erheitern, sondern auch in jeder Beziehung zu leiten und zu beherrschen, eine Behauptung, die schon die Weisen des Alterthums ausgesprochen haben und die sich auch heute noch bewahrheitet. Um so schärferen Tadel verdienen diejenigen, welche ein so großes und herrliches Geschenk Gottes zu leichtfertigen und nichtswürdigen Dingen mißbrauchen, um die Menschen, die doch an und für sich zu allem Bösen geneigt sind, zur Sinnlichkeit und Unsittlichkeit anzureizen. Was mich anbetrifft, so habe ich von Jugend auf vor dieser Unsitte zurückgeschreckt und ängstlich habe ich mich davor gehütet, etwas von mir ausgehen zu lassen, wodurch Jemand schlechter oder gottloser werden könnte. Um so gewisser ist es, daß ich in einem schon reifen und vom Greis nicht mehr entfernten Lebensalter meinen Sinn auf erhabene, ernste und eines Christenmenschen würdige Dinge richte. Als Pfand dieser meiner Gesinnung widme ich Dir, erlauchtester Fürst, dieses Buch, welches einzelne für die großen Feste bestimmte Gesänge enthält, denen ich hervorragende Kirchenmelodien zu Grunde legte." —

Baini bezeichnet als die werthvollsten dieses Bandes die zwei 6stimmigen Motetten: »Viri Galilaei quid statis« (Motetten, Band I, Nr. 25, Seite 105) zur Himmelfahrt des Herrn, und »Dum complerentur dies pentecostes« (Nr. 26, Seite 111) für das Pfingstfest, ferner die 5stimmige »O beata et gloriosa trinitas« (Nr. 8, Seite 37) für die heilige Dreifaltigkeit. Dieselben werden noch heute in der päpstlichen Kapelle an den erwähnten Festtagen gesungen. Der erste Theil der im ersten transponirten Kirchentone geschriebenen Motette »Viri Galilaei« gliedert sich in zwei Abschnitte, deren erster in der Struktur Ähnlichkeit mit dem Gloria und Credo der Missa Papae Marcelli hat, bei den Worten »euntem in coelum« beginnt der zweite Abschnitt, der sich mit dem Motiv:



einführt. In dem nun folgenden Alleluja bildet dieses in der Gegenbewegung:



die Basis für die verwickeltsten Stimmenverschlingungen, während in dem Alleluja des zweiten Theiles das Motiv, nunmehr wieder in gerader Bewegung, mit sich kombinirt wird.

Palestrina fühlte sich veranlaßt, dem Könige Philipp von Spanien noch einen zweiten Band Messen (Band XII) zu widmen. Die Dedikationsurkunde hat für den Musiker weniger Bedeutung; in allgemeinen Redensarten drückt der Verfasser dem mächtigen Könige die Gefühle der Ehrerbietung und Unterthänigkeit aus, er erinnert ihn an den Reichthum der spanischen Lande, wohl eine fein ausgedrückte Mahnung, da Philipp auf den ersten ihm gewidmeten Messenband zu Gunsten Palestrina's nicht reagirt zu haben scheint. Ob dieser zweite Band den gewünschten Erfolg gehabt haben mag, ist aus den uns vorliegenden Quellen nicht zu ersehen.

Dieser Band enthält sechs Messen, deren Entstehung, mit Ausnahme der dritten und vierten, in eine frühere Zeit zu verlegen ist, von der Messe »Ut re mi fa sol la« wissen wir dieses genau. Im Vorworte macht der Herausgeber des Bandes auf den doppelten Kanon im Agnus Dei (Seite 47) der Messe »Primi Toni« wegen des nur um eine Semibrevis entfernten Eintritts der dritten Stimme in der Unterquint als ein besonderes Kunststück aufmerksam. Als Gegenstück hierzu nenne ich den dreistimmigen Kanon*) von W. A. Mozart: „Sie, sie ist dahin“. Liegt der Stimmeneintritt hier auch etwas entfernter, so steht er jenem an Kunstfertigkeit nicht nach. Das Motiv der Messe »L'homme armé« ist von den hervorragendsten Komponisten zum Thema erkoren worden. Auch Palestrina wählte es und hat in dieser Messe, wie sich Ambros ausdrückt, die allerfeinsten Feinheiten der Mensuralmusik verwerthet. Man kann nämlich diese Messe sowohl im geraden als im ungeraden (Tripel-) Takt singen, ohne daß hierbei die geringste Veränderung

*) Mozart's Werke, Serie VII, Nr. 42. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

in der Wirkung stattfindet. „Neulich habe ich zum ersten Male gefunden," schreibt Hauptmann, „was denn das l'homme armé, worüber es so viele alte Messen gibt, für ein Gesang ist; es ist, was ich auch oft bei Schülern kontrapunktischen Sachen zu Grunde lege:



u. s. w.

in Moll und Dur, und nun finde ich auch das Kyrie dieser Messe wieder über dies Thema, denn das Kyrie ist eben noch ganz Fuge in jener älteren Weise. Noch ist merkwürdig, daß diese beiden tiefen Stimmen sich immer unter- und übersteigen, daß eine so oft als die andere den Baß macht. . . ." Der letzte Passus ist unverständlich, denn auf diese Messe bezogen ist er nicht zutreffend. Die Missa »Repleatur os meum laude« ist wiederum eine kanonische, ähnlich der früher bezeichneten, hier noch künstlicher angelegt, es folgen sich Kanons auf der 8., 6., 5., 4., 3., 2. Stufe, im Einklang mit der Antwort in doppeltem Werthe und endlich im zweiten Agnus Dei ein dreistimmiger in der Oktave und Quarte. Die Missa »Ut re mi fa sol la« hatte Palestrina schon früher dem Kollegium der päpstlichen Sänger verehrt, sie ist die letzte dieses Bandes. Wie der Titel besagt, ist der Messe die musikalische Skala:
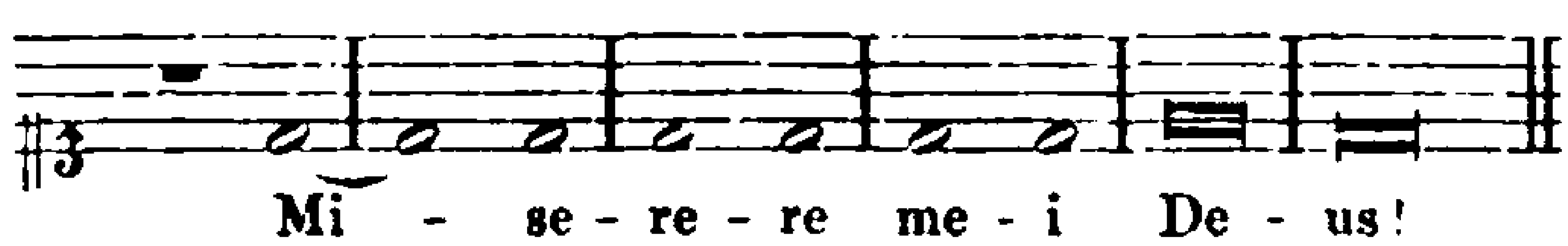


als Thema zu Grunde gelegt. Dieses erscheint in einfachen und doppelten Werthen, in gerader und in der Gegenbewegung. Das Werk ist ein Meisterstück dadurch, daß, trotz Verwendung aller der Kunst zu Gebote stehender Mittel, wir niemals an dieselben erinnert werden. Den Glanzpunkt der Messe bildet das für zwei Soprane und zwei Alte geschriebene Crucifixus, das schon damals den Papst und die Kardinäle entzückte. „Als diese Töne zum ersten Male in der Sixtinischen Kapelle erklangen" — sagt Baini — „in jenem Heiligthume, das Baukunst und Malerei vor nicht lange erst neu verherrlicht hatten, erhoben diese Künste sich von ihren Sitzen, sie, die den Improperien (gleichsam einer unzeitigen Blüthe) gegenüber ihren alten Stolz nicht abgelegt hatten, umarmten die Tonkunst, ihre Schwester, die alten Ehren ihr zollend, und größeres Entzücken ergriff die Anwesenden als zur Zeit Griechenlands jemals die Hörer der berühmtesten Tonkünstler oder dichterischen Sänger empfanden."

Aus dem Jahre 1563 liegt uns der dem Kardinal Rudolphus Pius von Carpi gewidmete Motettenband (Band V. Abtheilung I) vor. Aus der Dedikation entnehmen wir folgende Sätze: „Viele bedeutende Männer, welche auf die Verherrlichung der Musik Mühe und Fleiß verwendet haben, bezeugen den großen Einfluß, dessen sich dieselbe sowohl in Betreff eines erwünschten Nutzens, wie eines edlen Genusses zu erfreuen hat. Darauf deuten auch jene von den Alten erfundenen Fabeln, nach denen selbst stumme und leblose Gegenstände von der Lieblichkeit des Gesanges ergriffen worden sein sollen. Deßhalb haben nicht mit Unrecht unsere weisen Vorfahren die Musik als Würze zum Worte Gottes angewendet wissen wollen, damit diejenigen, welche frommer und gottesfürchtiger Sinn in die Kirche führt, durch den Zusammenklang der auf mannigfache Art geführten Stimmen und durch die Lieblichkeit des Gesanges selbst in ihr zurückgehalten würden. Wäre derselbe Fleiß auf die Ausschmückung geistlicher Lieder verwendet worden, wie er verderbten Weisen zu Theil wurde, so wäre es sicherlich besser mit den Verhältnissen der Menschen bestellt. Ich meines Theils, wenn ich auch meiner schwachen Kräfte mir vollkommen bewußt bin, habe keine angelegentlichere Beschäftigung, als daß ich die Gesänge, die im ganzen Jahr bald zu dieser, bald zu jener Zeit in der Kirche gesungen werden, musikalisch in der Weise zu gestalten suche, daß das Ohr durch dieselben einen anmuthigen Eindruck empfängt.“ —

Eben wie obenerwähntes Crucifixus fanden auch diese 8stimmigen Motetten wohlverdienten Beifall.

Pius IV. war als großer Musikfreund selbst darauf bedacht, das Unrecht, welches Palestrina durch die Entlassung aus der Kapelle der päpstlichen Sänger angethan worden war, seinerseits gut zu machen, indem er ihn im April 1571 zum Kapellmeister an der vatikanischen Hauptkirche zu S. Peter ernannte, und ihn damit in die früher bekleidete Stelle wieder einsetzte. Gleichzeitig trat Palestrina als Maestro in den Dienst des h. Filippo Neri, des Gründers der „Väter vom Oratorium“. Im Jahre 1572 gab er einen zweiten Band Motetten (Band II) heraus, den er dem Herzog Gulielmo von Mantua widmete. Aus der Dedikationsurkunde ist folgender Satz hervorzuheben: „Darum weihe ich denn Deinem Namen diese kleinen Gaben, unter denen Du auch die eingeschobenen Erstlingsarbeiten meines Bruders und meiner Kinder zu prüfen nicht unterlassen

mögest.“ Baini giebt an, daß Palestrina vier Söhne gehabt habe: Angelo, Ridolfo, Silla und Igino. Daß Igino sein Sohn war, steht fest; er überlebte den Vater und verschleuderte seine Werke; von Angelo hat E. Schelle, gestützt auf Erbschaftsdokumente, die er in der Stadt Palestrina aufgefunden, nachgewiesen, daß auch er ein Sohn Giovanni's gewesen. Deßhalb ist nach obiger Widmungsurkunde anzunehmen, daß Ridolfo oder Silla, welcher von Beiden, bleibt dahingestellt, nicht ein Sohn, sondern ein Bruder Palestrina's war. Den drei von Angelus, Sylla und Rudolfus Petraloysius komponirten Motetten: »Circuire possum Domine« (Nr. 12), »Domine pater« (Nr. 14) und »Confitebor tibi« (Nr. 15) mangelt der väterliche, bezw. brüderliche Geist, es sind kontrapunktische Übungen, die nur dadurch von Interesse sind, weil sie Giovanni in den Band aufnahm. Welcher himmelweite Unterschied, wenn wir die folgende Motette »Peccantem me quotidie« (Nr. 16) mit diesen vergleichen. Das sind Tonverbindungen, die nur dem Munde eines gottbegnadigten Sängers entströmen konnten. Die musikalische Illustration der Worte »Miserere mei Deus« ist in der Motette »Tribularer, si nescirem« (Nr. 18) in eigenthümlicher Weise vollzogen worden. Baini lobt sie nicht, und ich muß gestehen, daß ich mir durch das bloße Lesen der Partitur, ohne die Motette gehört zu haben, kein rechtes Urtheil über ihre Wirkung zu bilden vermag. Palestrina legt den Cantus firmus in den zweiten Alt und intonirt:



Dieselbe durch Pausen unterbrochene Periode folgt nun neunmal hinter einander und zwar die ersten vier Male um einen Ton steigend, die letzten vier Male um einen Ton fallend, die Anfangsnoten lauten also: d, e, f, g, a, g, f, e, d. Vielleicht wirkt die Konsequenz ermüdend.

Den dritten Band der Motetten (Band III) widmete Palestrina Alfons II., Herzog von Ferrara und Modena, dem Bruder des inzwischen verstorbenen Kardinals Hippolit, dem er den ersten Band der Motetten dedicirt hatte. Die Widmung ist in musikalischer Hinsicht ohne jedes Interesse. Sie betont nur den Dank, zu welchem der Verfasser dem hochangesehenen Namen Este verpflichtet sei, und gedenkt in großer Verehrung des heimgegangenen Kardinals.

Greifen wir aus diesem Bande die Gruppe der achtstimmigen Motetten heraus. Sie unterscheiden sich von den gleichstimmigen des zweiten Bandes dadurch, daß die Stimmen hier in zwei Chöre getheilt sind. Dort wird der Satz aus acht gleichberechtigten Elementen gebildet, hier ist er das Produkt zweier viergliederiger Faktoren. Diese innere Verschiedenheit bei äußerlich scheinender Gleichheit mag der Grund für die veränderte Schreibweise sein; in jenen schreitet die einzelne Stimme in lebendigen, in diesen der einzelne Chor in gemessenen Schritten einher. Diese zweichörigen Motetten: Surge illuminare Hierusalem, Lauda Sion, Veni sancte spiritus, Ave regina, Hodie Christus natus est und Jubilate Deo (Nr. 28 bis 33) gehören zu den hervorragendsten Kompositionen Palestrina's. Der zweite Chor bewegt sich in tieferer Lage als der erste, es entstehen durch den Wechselgesang der beiden Tonkörper abgestufte, durch den Zusammentritt der beiden Chöre vollgesättigte Klangfarben. Frei von jeder Künstelei, klar und durchsichtig in der Stimmführung werden diese Motetten, wie die Improperia, der Zeit zu trotzen wissen.

G. Maria Nanini, Kapellmeister in S. Maria Maggiore, hatte in Rom eine Musikschule gegründet, in der er Schüler in den Elementen des Kontrapunktes unterrichtete. Auf seine Veranlassung nahm Palestrina eine Lehrerstelle an diesem Institute an, die musikalische Ausbildung der Schüler vollendend. In diesen Zeitraum fällt auch der Palestrina vom Papst Gregor XIII. gegebene Auftrag, das Antiphonar und das Graduale zu verbessern. Wenn er auch die Arbeit nicht selbst ausführte, sondern seinem Schüler Guidetti, dem er rathend zur Seite stand, übertrug, so hat er doch die Oberaufsicht über dieselbe geführt. Am 21. Juli des Jahres 1580 starb seine Gattin Lucrezia, mit der er in äußerst glücklicher Ehe gelebt hatte. Ich will, soll Palestrina gesagt haben, nun gänzlich von der Musik Abschied nehmen: die Musik und die Trauer schicken sich nicht zusammen; ich will mich daher nur mit dem furchtbaren Gedanken meines letzten Endes beschäftigen, und damit die Welt wisse, daß ich dieses Entschlusses immer eingedenk sei, so soll das letzte meiner Werke die Motette sein: „An den Wassern Babylons saßen wir und weinten“. Palestrina änderte seinen Entschluß, denn schon im nächsten Jahre widmete er dem Fürsten Buoncompagni zwei Bände, den ersten Band der 5stimmigen Madrigale und einen Band 4stimmiger

Motetten (Band V, zweite Abtheilung). In der Folge werde ich mich damit begnügen müssen, die in der Gesammtausgabe bis jetzt noch nicht enthaltenen, zum Theil überhaupt noch gar nicht veröffentlichten Werke nur mit dem Titel anführen zu können, so die Lamentationen, Litaneien, Madrigale und einen Theil der Messen. In der Widmung obenbezeichneten Motettenbandes spricht Palestrina seinem hohen Gönner Dank dafür aus, daß dieser ihn zu Zusammenkünften herangezogen hat, wo, wie es scheint, wissenschaftliche Themen besprochen wurden. In diesem Bande sind es besonders die für drei gleiche Stimmen, drei Soprane und einen Alt, geschriebenen Motetten, die uns fesseln. In Erinnerung an seine verstorbene Gattin komponirt, meinen wir aus diesen Gesängen den Pulsschlag eines trauererfüllten Herzens, den Ausdruck größten Seelenschmerzens zu vernehmen, ohne daß der angeschlagene Ton je sich ins Weichliche verliert.

Die beiden nächsten Bände widmete Palestrina dem Papst Gregor XIII., den vierten Band der Messen (Band XIII) und den vierten Band der Motetten (Band IV). Entnommen wurden die Texte für den 29 Motetten enthaltenden Band dem Hohen Liede Salomonis, dessen acht Kapitel, wenn auch nicht vollständig, sowie auch ohne strenge Beobachtung der Reihenfolge des der Vulgata entnommenen Bibelwortes, durchkomponirt wurden. Palestrina begab sich selbst zum Papst, mit der Bitte, die Widmung des Bandes, den er für Seine Heiligkeit gesetzt habe, anzunehmen. Der Papst lächelte bei diesen Worten und sagte: „Ich nehme gern dieses Werk an, und es wird nicht schwer halten, in dem Geschenke das Gemüth des Gebers zu entdecken.“ „Der Himmel gebe,“ antwortete Pierluigi, „daß, sowie ich mir Mühe gegeben, die göttlichen Freuden des Epithalamiums mit Feuer auszudrücken, mein Herz auch durch einen Funken der Liebe entzündet werden möchte!“ worauf er, nachdem ihm der Papst den Segen ertheilt hatte, freudig und zufrieden von ihm schied.

Die Dedikation lautet:

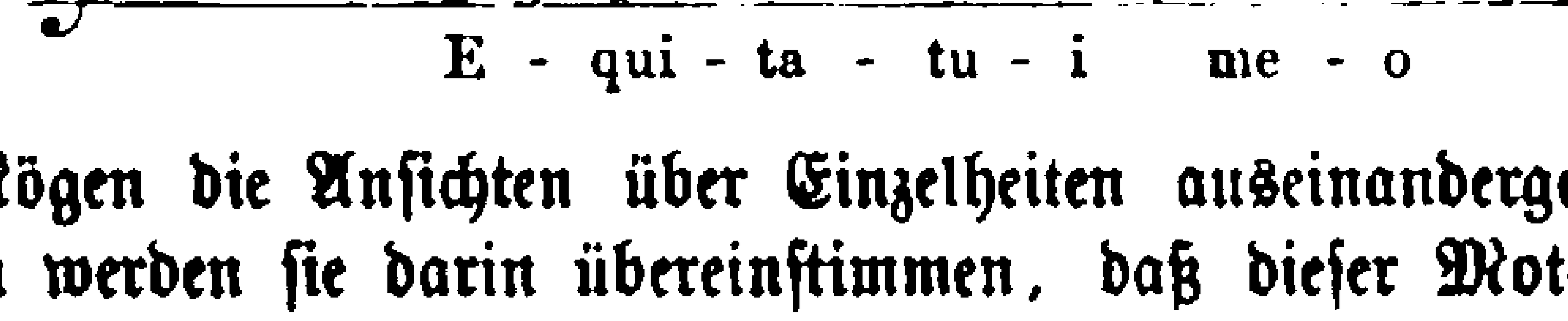
„Nur allzu viele Dichter haben Lieder verfaßt, deren Inhalt eine Liebe behandelt, die christlichem Glauben und Namen entfremdet ist, aber selbst solche Dichtungen haben viele Musiker nicht verschmäht und ihre Kunst und ihren Fleiß darauf verwendet, dieselben musikalisch zu gestalten. Zwar haben sich die Autoren durch diese

Kompositionen bekannt gemacht, aber bei gebildeten und ernsten Männern durch die Wahl des unmoralischen Stoffes Anstoß erregt. Daß auch ich einstmals zu ihrer Zahl gehört habe, macht mich erröthen und erfüllt mich mit Kummer. Aber wenn auch Geschehenes sich nicht rückgängig machen läßt, auch begangene Thorheiten, wenn sie einmal ausgeführt sind, nicht mehr zurückgenommen werden können, so habe ich doch meine Gesinnungen geändert. Deßhalb bearbeitete ich schon früher die Gesänge, die zum Lobe unseres Herren Jesu Christi und seiner Mutter, der Jungfrau Maria, verfaßt sind; jetzt habe ich solche gewählt, die die heilige Liebe Christi und seiner Seelenbraut besingen, nämlich das Hohe Lied Salomonis. Ich habe in demselben einen lebhafteren Ton angeschlagen, als ich sonst bei Kirchengesängen zu thun pflege, denn die Sache selbst schien es zu fordern." —

In neuerer Zeit hat Adolf Thürlings, angeregt durch einen Aufsatz, der aus der Feder des nunmehr verstorbenen B. Gugler stammt und der in der Augsb. Allg. Zeitung, Beilage zu Nr. 362 vom 28. Dezember 1875, veröffentlicht wurde, 13 Motetten dieses Bandes ausgewählt, mit deutschem Texte versehen und für den Konzertgebrauch der Öffentlichkeit übergeben.*) Im Vorworte sagt er: „Die Cantica sind in der That keine Kirchenmusik im liturgischen Sinne des Wortes, und der Verfasser des oben bezeichneten Aufsatzes hat selbst darin Recht, daß er es als gewiß hinstellt, daß Palestrina nicht einer lahmen Allegorie zu dienen gedachte, sondern das „Lied der Lieder" aus vollem Herzen als Liebeslied sang. Freilich enthält Palestrina's Vorrede den Satz, daß die »Cantica« die „göttliche Liebe Christi und der Seele, seiner Braut" enthalten, aber das kann doch nur ein über dem Ganzen schwebender Gedanke sein, der dem Werke die übrigens schon in ihm selbst begründete absolute Reinheit verbürgt und ihm in seiner Anwendung die höhere Weihe giebt; aber musikalisch illustrirbar waren doch nur die dem Texte innewohnenden Einzelgedanken, und das ist eben das „Liebeslied". So ist denn in all diesen Gesängen — um nochmals mit dem Verfasser jenes Aufsatzes zu sprechen — ein jugendlich frischer, bald freudig aufleuchtender, bald sehnsüchtig hinschmelzender Ton, eine Anmuth und Süßigkeit, von der die Wenigsten heute zu fassen ver-

*) Leipzig, Breitkopf und Härtel.

mögen, daß sie überhaupt mit strengster Kontrapunktik vereinbar sei. Auf dem Ganzen aber ruht eine solche Unschuld, Erhabenheit und geistige Verklärung, dabei zeigt die Musik eine Präcision des Ausdrucks, reine Schönheit der Kantilene, Ebenmaß und Sicherheit des Aufbaues, daß wir in dem Hohen Liede eine der höchsten Kunstleistungen aller Jahrhunderte erblicken dürfen." Wenn es an und für sich ein löbliches Unternehmen ist, zur Verbreitung Palestrina'scher Musik beizutragen, wenn es vollständig gerechtfertigt ist, den Motetten einen minder anstößigen deutschen Text zu substituiren, da es doch immer bedenklich ist, Worte des Hohen Liedes singenden Mädchen in den Mund zu legen, so kann ich mich mit dem Gedanken nicht befreunden, in Musik gesetzte Liebeslieder vor mir zu haben. In der Bezeichnung als Motette liegt ihre kirchliche, wenn auch nicht liturgische Bestimmung, als weltliche Lieder gedacht, wären sie gewiß den Madrigalen eingereiht worden. Die in der Widmung zwischen den Gesängen des Hohen Liedes und den Lobgesängen (das sind die später komponirten Hymnen) gezogene Parallele deutet darauf hin, daß auch erstere als canti spirituali gedacht sind. Wenn Palestrina selbst versichert, daß er sich Mühe gegeben habe, die göttlichen Freuden des Hochzeitliedes mit Feuer auszudrücken und den Stil des Werkes einen lebendigeren nennt, so glaube ich aus diesen Worten vorerst die Begeisterung zu erkennen, die über ihn gekommen, als er diesen Text in Musik setzte, dann das ihn erhebende Gefühl, als er sah, daß der Wurf ihm gelungen war. Eine von anderen Motetten abweichende Schreibweise lese ich nicht heraus; ebensowenig vermag ich mich zu der Auffassung Gugler's emporzuschwingen, wenn er z. B. sagt, der Anfang der Motette »Vulnerasti cor meum« klänge jedem empfänglichen Ohr als tiefer Liebesseufzer, oder, wenn er zu den Worten »Equitatui meo in curribus Pharaonis« in der Motette »Si ignoras te« bemerkt, es werde durch ein einfaches rhythmisches Mittel das Stampfen der Rosse angedeutet. Die Stelle sieht so aus:



Mögen die Ansichten über Einzelheiten auseinandergehen, im Ganzen werden sie darin übereinstimmen, daß dieser Motettenband

für alle Zeiten eine der hervorragendsten Erscheinungen in der ganzen Musikliteratur bilden wird. Diese Gesänge machten schon damals in der musikalischen Welt ein solches Aufsehen, daß man Palestrina den Titel »principe della Musica« beilegte.

Von dem dem Papste Gregor XIII. gewidmeten Messenbande (Band XIII) sei erwähnt, daß die sonst üblichen Überschriften fehlen, die Messen sind einfach numerirt. Dies geschah wohl, um den Wünschen der früher besprochenen Kardinalskongregation nachzukommen.

Die Widmungsurkunde lautet:

„Daß Gottes Güte der Grund und die Ursache aller nur denkbaren guten Gaben ist, lehrt nicht bloß der Apostel, sondern auch die von demselben gnädigen Gotte uns verliehene Vernunft läßt uns darüber keinen Zweifel. Wenn wir aber die uns verliehenen Gaben dem, der sie uns geschenkt hat, nicht vergelten und zwar nicht bloß durch sein Lob und in Worten, sondern, was vor Allem noth thut, mit der That, so erweisen wir uns gerade in Betreff der Güter, die wir zum Lobe Gottes verwenden sollten, am undankbarsten. Seitdem ich zu dieser Erkenntnis gelangt bin, habe ich mir vorgenommen, alle mir zuerkannten Fortschritte in der Musik, deren Erlernung ich mich von Jugend auf gewidmet habe (meinen doch viele, daß ich in dieser Beziehung einiges geleistet hätte, während ich selbst sehr wohl weiß, wie gering das ist), so gering sie auch immer seien, völlig zur Verherrlichung Gottes in Lobgesängen zu weihen. Da aber unter diesen die herrlichsten und Gott wohlgefälligsten diejenigen sind, welche bei dem allerheiligsten Meßopfer gesungen werden, und vieles dahin Gehörige von mir komponirt worden ist, so habe ich die beifolgenden geringen Sachen ausgewählt, um sie Deiner Heiligkeit, dem Papste Gregor zu Füßen zu legen und mit Deiner Erlaubnis herauszugeben.“ —

Eine seltsame Bearbeitung oder besser gesagt Verballhornisirung zu diesem Bande besitzt die Bibliothek zu Bologna, nämlich eine bezifferte Orgelstimme. Man denke sich das durchsichtige Gewebe Palestrina'scher Stimmen, gedeckt und auseinandergerissen durch den Klang der Orgel. Eine seltsame Verirrung, und trotzdem ist diese Stimme für uns wichtig, weil wir aus derselben erkennen, in welcher Tonhöhe die Alten gesungen haben. Die wenigsten Werke Palestrina's können so, wie sie geschrieben, aufgeführt werden, es

muß eine Transposition vorgenommen werden und zwar in den meisten Fällen nach unten hin, weil die Bässe sehr hoch liegen. Hat man den Umfang einer jeden Stimme geprüft, so wird sich bei den meisten Werken eine Tonhöhe finden lassen, in der sämmtliche Stimmen in bequemer Lage liegen. An manchen Orten gelingt dieses aber nicht, dann helfe man sich dadurch, daß man wenigstens die äußeren Stimmen, Sopran und Baß, in eine sangbare Lage bringt und die Mittelstimmen in sich dadurch unterstützt, daß man für Alt zu tief liegende Stellen durch Tenoristen, für Tenor zu hoch liegende durch Altisten ausführen läßt. Obenerwähnte Orgelstimme ist als ein Versuch anzusehen, die Schwierigkeit der Ausführbarkeit Palestrina'scher Werke zu mildern. Sonstige Bearbeitungen existiren nicht, werden auch nie gefertigt werden können; der polyphonen Schreibweise wegen können die Kompositionen unseres Meisters im Urtext nur gesungen oder gelesen werden. In diesem Mangel einer erleichternden Vermittlung, um die es sich doch schließlich bei den vielfachen Bearbeitungen der Werke unserer sonstigen musikalischen Klassiker handelt, dürfte hauptsächlich der Grund zu suchen sein, daß Palestrina's Werke, trotz der ihnen seit Jahrhunderten gezollten Bewunderung, sich in der musikalischen Welt so wenig einzubürgern vermochten.

Der Enkel des Königs Stephan von Polen, Fürst Andreas Bathorius, als Gesandter nach Rom gekommen und am 4. Juli 1584 zum Kardinal ernannt, lernte Palestrina kennen und zeigte für dessen Kompositionen besonderes Interesse, so daß letzterer sich veranlaßt fühlte, den in Vorbereitung befindlichen Motettenband (Band IV, Abtheilung II), den er eigentlich für den Papst Gregor XIII. bestimmt hatte, dem Kardinal zu widmen. In der Dedikationsurkunde werden dem Großvater sowie dem Enkel die größten Schmeicheleien gesagt. Für uns ist dieselbe nur insofern von Bedeutung, als in ihr auf frühere dem Prinzen überreichte musikwissenschaftliche Arbeiten Bezug genommen wird, welche der Verfasser sein Leben lang zwar mit wenig glücklichem Erfolge, aber mit großem Fleiße betrieben zu haben behauptet. Wir erkennen hieraus, daß Palestrina auch auf diesem Felde thätig war. Doch nicht genug mit der Widmung, auch die erste Motette feiert das Bathorische Königsgeschlecht durch folgende Textworte:
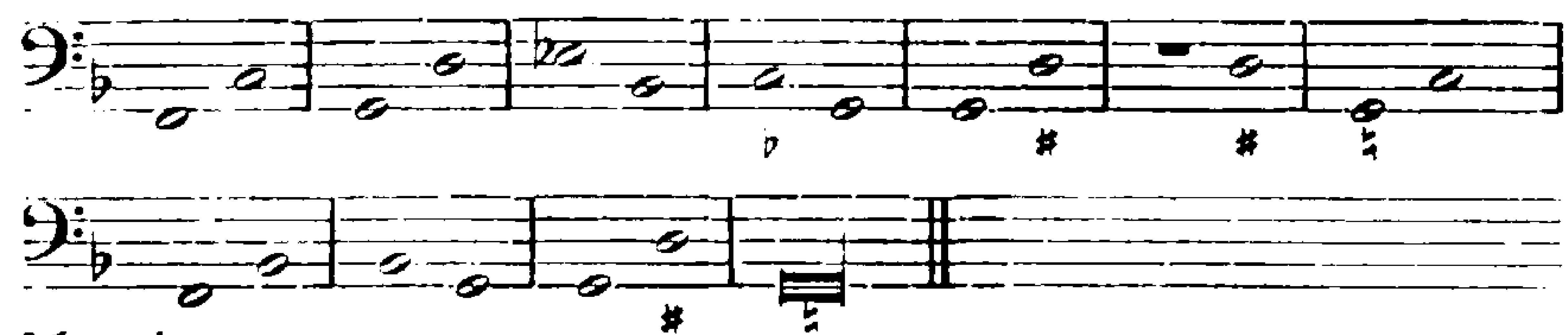
Prima pars.

Laetus Hyperboream volet hic concentus ad aulam.
Et circum populis nuntia grata ferat:
Romuleo juvenis fulget Bathorius ostro,
Iam Vaticanae pars numeranda togae.
Auctus honos illi, sed quem virtute tueri
Regalisque domus nobilitate potest.

Secunda pars.

O patruo pariterque nepote Polonia felix!
Saecula longa tibi servet utrumque Deus!
Alter Sarmatiae invictis decus asserit armis,
Alter sublimi religione nitet.
Quam merito regni Stephanus gerit aurea sceptra.
Purpurea Andream tam bene palla decet.
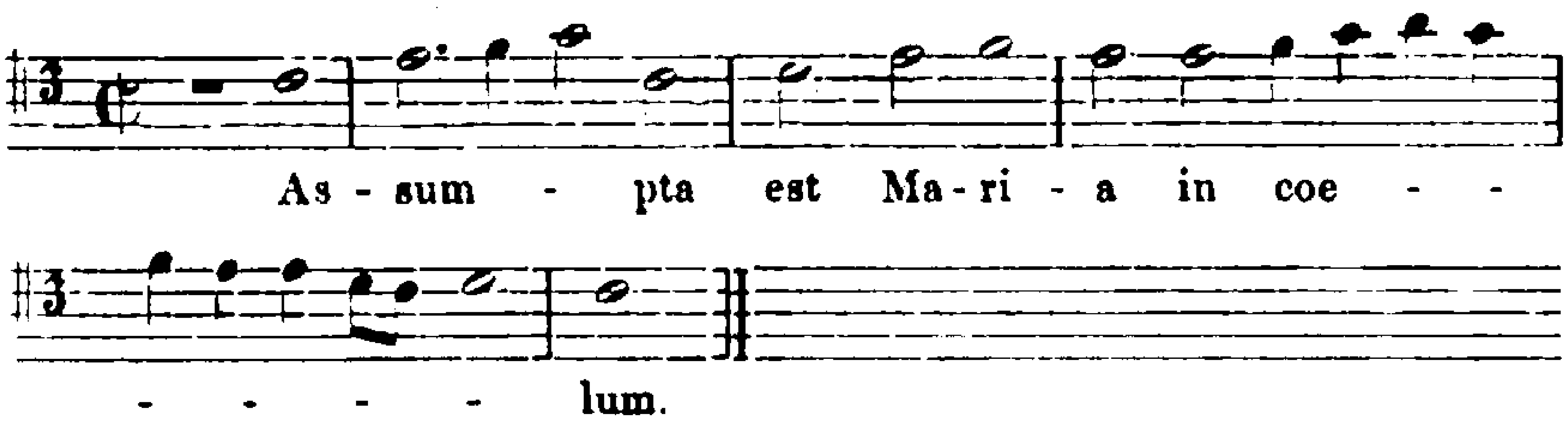
Von düsterer Stimmung ist die zweite Motette »Paucitas dierum meorum«. Namentlich wehen uns in den beiden gleichen Theilschlüssen zu den Worten: antequam vadam ad terram tenebrosam et opertam mortis caligine sechzehn aufeinanderfolgende Dreiklänge



schaurig an.

Als nach Gregor's Tode Sixtus V. am 24. April 1585 den päpstlichen Stuhl bestieg, komponirte Palestrina zur Feier der Inthronisirung desselben eine 5stimmige Motette (Band VI, Nr. 5) und eine gleichfalls 5stimmige Messe unter dem Titel: Tu es pastor ovium (Du bist der Hirte der Schafe). Beide Werke fanden beim neuen Papst keine günstige Aufnahme, denn er soll geäußert haben: „Palestrina hat diesmal die Missa Papae Marcelli und die Motetten der Cantica vergessen." Palestrina beeilte sich, den begangenen Fehler wieder gut zu machen und schrieb die Messe: Assumpta est Maria. Sie kam am 15. August, als Sixtus selbst die heilige Messe in S. Maria Maggiore celebrirte, zur Aufführung. Nach dem Gottesdienste soll diesmal der Papst gesagt haben: „Das war heute wieder eine wahrhaft neue Messe, die kann nur von unserm

Pierluigi sein; am h. Dreifaltigkeitssonntage beklagte ich mich über seine Musik, aber heute bin ich mit ihm wieder ganz ausgesöhnt. Wir wollen hoffen, er werde unsere Andacht noch öfter auf so liebliche Weise zu erfrischen suchen.“ In unserer Ausgabe ist diese Messe bis jetzt noch nicht erschienen, sie liegt uns aber in einer von Otto Braune (Leipzig, Breitkopf und Härtel) redigirten Partitur vor. Zu Grunde gelegt ist derselben die Melodie:



Bewunderungswerth ist die Kunst, mit der diese, wenn auch an und für sich sehr melodische Weise gehandhabt wird. In elf aufeinanderfolgenden, langausgesponnenen Sätzen erklingt sie, im geraden und ungeraden Takte, immer verschiedenartig umrankt, bei jedem Erscheinen uns von neuem fesselnd. Auch in dieser Messe finden wir die verschiedenartigsten Chorgruppirungen, wodurch wunderbare Klangnuancen erzeugt werden. So wird das Christe eleison in tiefer, das Benedictus in hoher Chorlage angestimmt, hier eine Zusammensetzung von Alt, zwei Tenor und Baß, dort eine Vereinigung von zwei Sopran, Alt und Tenor.

Zur selben Zeit hatte Sixtus den Gedanken gefaßt, das Amt des Vorstehers über die Kapelle, das bis dahin ein Prälat verwaltet hatte, in die Hände eines Mitgliedes der Kapelle zu legen, und hatte Palestrina für diesen Posten ausersehen. Die Sänger, die sich in ihren Rechten gekürzt glaubten, widersetzten sich diesem Vorhaben, so daß der Papst sich genöthigt sah, sein Vorhaben, soweit es unsern Meister betraf, aufzugeben. Dagegen hob er in der Bulle vom 1. September 1586 das bisherige Amt eines mit der Prälatur bekleideten Vorstehers auf und übertrug dem Kollegium die Befugnis diesen aus seiner Mitte zu wählen.

In diesem Zeitabschnitte entstanden außer einigen Messen das zweite Buch der 4stimmigen Madrigale (1586) und das erste Buch der Lamentationen, Werke, die sich vorläufig unserer Kenntnis entziehen. In der Dedikationsepistel letzteren Buches, es ist dem Papst

Sixtus V. gewidmet, entrollt Palestrina ein Bild seiner traurigen Lage und beklagt sich darüber, daß durch diese der Druck vieler seiner Werke verhindert würde. Auf diesen Ausspruch hin sind alle die der Wahrheit entbehrenden Erzählungen zurückzuführen, die aus der angeblichen Armuth Palestrina's, als eines sensationellen Stoffes, Kapital zu schlagen suchen. Zu allen Zeiten wird es Künstler, selbst solche ersten Ranges, geben, denen es nicht immer gelingen wird, ihre Werke im Drucke vor sich zu sehen.

Aus dem Jahre 1589 datirt der ebenfalls dem Papste Sixtus V. gewidmete Band der Hymnen (Band VIII). Die Dedikation lautet: „Nichts thue ich lieber, als wenn ich nach meiner Neigung mich mit derjenigen Musik, die ich mein Leben lang betrieben, beschäftigen kann, das heißt, wenn ich von Anderen so wenig als möglich gezwungen werde, die herrliche Kunst zu leichtfertigen Dingen herabzuziehen. Ich halte daran fest das zu pflegen, worin das Lob Gottes am meisten enthalten ist und das durch sein Gewicht der Worte und Gedanken, wie durch die erprobte Würde und einigermaßen auch durch die Kunst der Musik unterstützt, die Herzen der Menschen leicht zur Frömmigkeit anzustacheln vermag. Und von dieser Art habe ich schon Vieles veröffentlicht. Welche bessere Verwendung hätte ich für jene beiden Pfunde, die Gott mir verliehen und die herrlicher sind als alles Gold, Zeit und Talent, zumal der Apostel lehrt: Ermahnet euch selbst in Psalmen, Lobgesängen und geistlichen Liedern und danket von Herzen dem Herrn. Darum habe ich unlängst die täglichen Abendlobgesänge bearbeitet.“ —

Sixtus V. hatte eine besondere Vorliebe für die alten gregorianischen Kirchenweisen der Hymnen, man erzählt sich von ihm, daß er, in Nachdenken versunken, diese oder jene vor sich herzusummen pflegte. Hierin liegt der Grund, daß Palestrina sich zur Komposition des Hymnenbandes veranlaßt fühlte. Die Texte behandeln verschiedenartiges, es sind Lobgesänge auf Christus, die Jungfrau Maria, auf die Apostel und einzelne Heilige. In Vierstimmigkeit beginnend, sind die Schlußsätze, die sich durch Großartigkeit und Pracht auszeichnen, meist 5- und 6stimmig. Ein höchst lehrreiches Studium ist es, zu verfolgen, in welcher Verschiedenartigkeit die Kirchenweisen eingeführt werden. Bald sind sie in eine Stimme gelegt, bald auf verschiedene vertheilt, dann erscheinen sie bald in langen gleichen Noten, bald rhythmisch geändert, endlich in kanoni-

scher Beantwortung. Doch ist es nicht die Kunstfertigkeit, die diesen Gesängen Werth verleiht, es ist der Geist, der aus ihnen zu uns spricht.

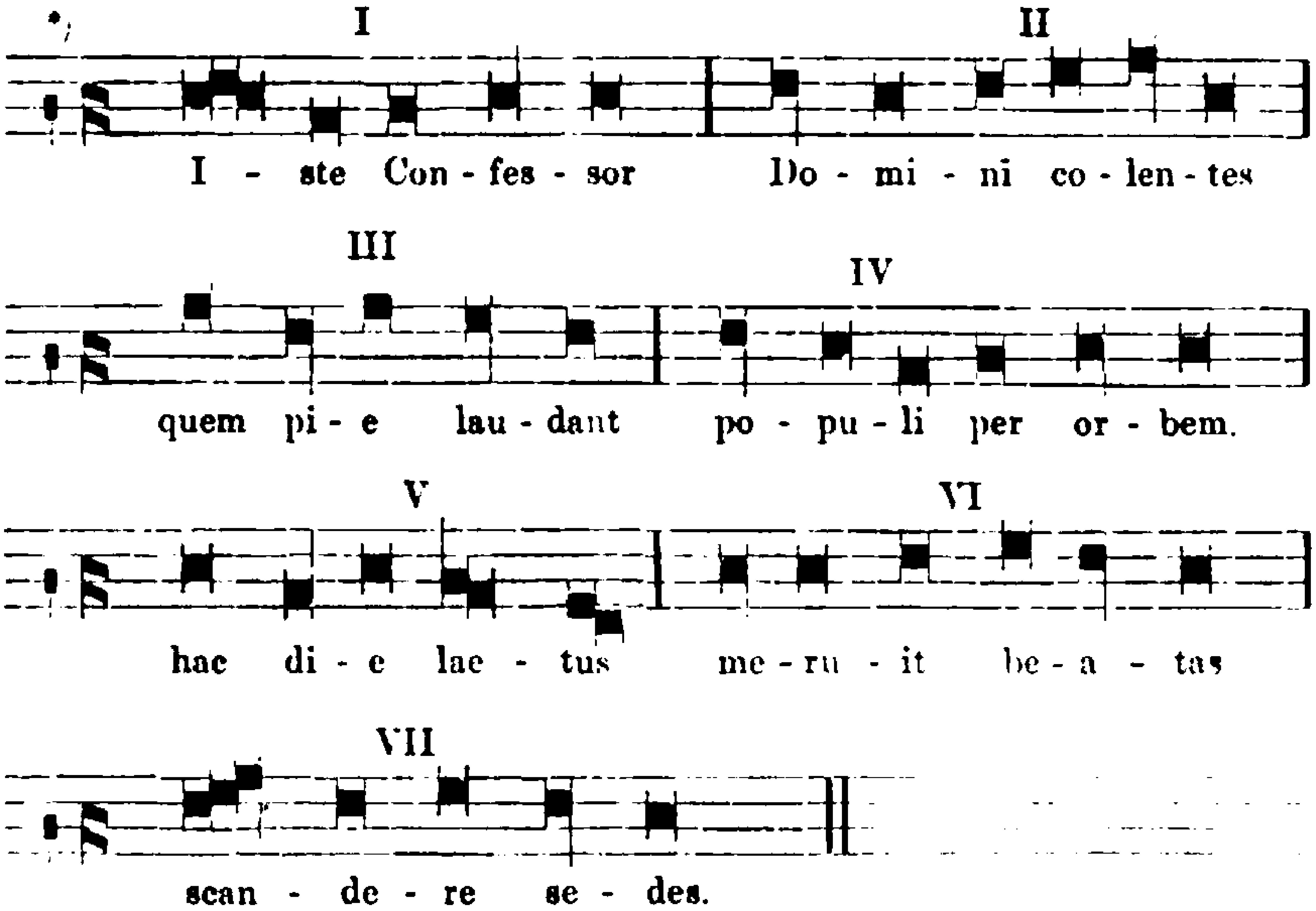
Herzog Wilhelm II. von Baiern, ein die Künste, namentlich die Musik begünstigender Fürst, der eine treffliche Kapelle unter der Leitung des Orlandus Lassus unterhielt, war Palestrina wohlgewogen und hatte ihm ansehnliche Geldgeschenke gemacht. In Dankbarkeit hierfür widmete dieser ihm im Jahre 1590 den fünften Band der Messen (Band XIV) mit folgenden Worten:

„Es giebt viele Fürsten und Herren und hat deren immer gegeben, welche die Musik als eine himmlische und göttliche Gabe in Ehren halten und welche durch ihre außerordentliche, Gemüth und Ohr entzündende Anmuth auf wunderbare Weise ergötzt werden. Überdies wüßte ich wahrlich kaum Jemanden, selbst wenn ich vergangene Zeiten mir ins Gedächtnis zurückrufe, der sich in Betreff des Eifers und in der Beschirmung der Kunst mit Dir messen könnte. Denn was geistig Begabte und reich Begüterte gewöhnlich auf müßige Spielerei und unnütze Belustigungen oder auf wenig nützliche Dinge zu verwenden pflegen, das widmest Du der heiligen Musik, indem Du keine Mühe und Ausgabe scheust, um die gottesdienstlichen Handlungen, denen Du täglich mit großer Frömmigkeit beiwohnst, durch Lieblichkeit und Macht des Gesanges möglichst feierlich zu gestalten. Wenn auch davon kein Aufhebens gemacht wird, wie es die ruhmredige Fama sicherlich durch alle Lande hin thut, so suchst Du doch von überall her durch reiche Belohnungen die trefflichsten Sänger aus, nimmst Dir zugesandte Arbeiten dieses Kunstgebietes freundlich auf und belohnst sie mit bewunderungswerther Freigebigkeit. Da ich dies mehr als einmal an mir selbst erfahren habe und mich dafür Dir zu großem Danke verpflichtet fühle, so kann ich nicht umhin, Tag und Nacht darauf zu sinnen, wie ich diese Schuld abtragen und mich Dir dankbar erweisen könne. Wiewohl Du von musikalischen Werken einen solchen Überfluß hast, daß ich fast fürchten muß, wie man zu sagen pflegt, Eulen nach Athen zu tragen, so habe ich doch diesen neuerdings von mir veröffentlichten Band von Messen Deinem hohen und erlauchten Namen zu widmen gewagt." —

Im VI. Jahrgang des Cäcilienkalenders (1881) hat Mich. Haller eine analytische höchst eingehende Besprechung der in diesem Bande

enthaltenen Messe: Iste Confessor veröffentlicht. Nach dieser besteht jede Strophe des Hymnus Iste Confessor (Hymnus in der Vesper eines Bekenners) aus vier Versen, welche in sieben verschiedene Melodien getheilt sind:

*)



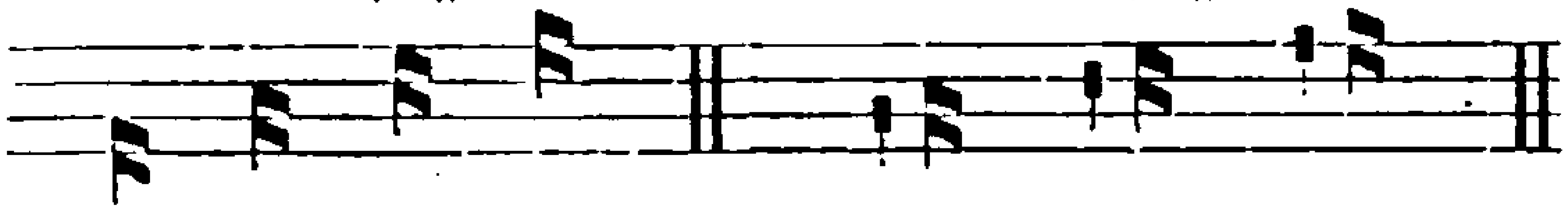
Erwägt man, daß sämmtliche Sätze der Messe in derselben Tonart, der hypomixolydischen, geschrieben sind, daß von den 369 Takten 260 dem Hymnus entnommene Stellen enthalten, so wird man nicht umhin können, staunend zu bewundern, wie es möglich ist, dieselben Gedanken immer wieder von Neuem erklingen zu lassen, ohne in Einförmigkeit zu verfallen.

Der Gönner Palestrina's, der Papst Sixtus V., starb am 27. August 1590, nach 13tägiger Regierung Urban's VII. folgte ihm Gregor XIV. in der Regierung. Diesem letzteren widmete Palestrina den VI. Band der Motetten, der das weltberühmte Stabat mater enthält. Für den Dichter desselben wird der Franziskaner

---

*) Der Gregorianische Choral kennt zwei Schlüssel, den C- und den F-Schlüssel.

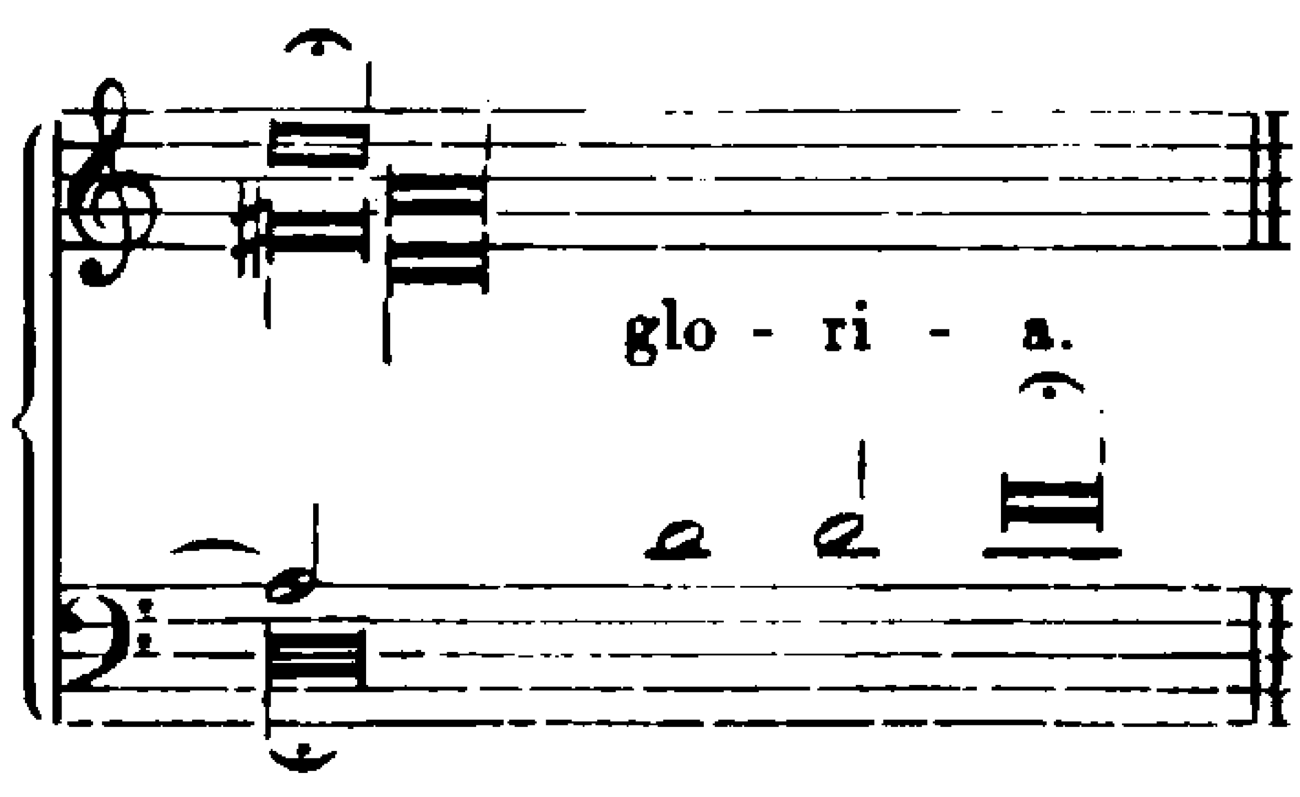
C-Schlüssel. F-Schlüssel.



In ersterem heißen die Noten auf der betreffenden Linie C, in letzterem F.

Jakobus de Benedictis, im ersten Viertel des XIII. Jahrhunderts geboren, gehalten. Von jeher sind Versuche gemacht worden, den lateinischen Text ins Deutsche zu übertragen, vollständig geglückt ist wohl keiner; unsere Muttersprache ist eben nicht in der Lage, die Reimklänge, sowie die durch Anbringung desselben Vokales in mehreren aufeinanderfolgenden Worten sich bildenden Assonanzen wiedergeben zu können. Doch dieser Urtext hat nicht nur zu allen Zeiten die Dichter, sondern auch die Musiker angeregt; ich erinnere nur an die Kompositionen des Stabat mater von Orlandus Lassus, Astorga, Pergolese, Rungenhagen und aus neuester Zeit an die von Rossini.

Wir finden in dem Palestrina'schen Stabat mater wieder die Gliederung in zwei Chöre, die Anlage ist eine dreitheilige, der erste und der Schlußsatz sind im Alla breve-, der Mittelsatz im $^3/_1$-Takte geschrieben. Im ersten Abschnitte treten die Chöre einander beantwortend gegenüber, die Textworte werden nicht wiederholt, nur bei den Worten »O quam tristis et afflicta« und »Dum emisit spiritum« vereinen sie sich. Der Mittelsatz ist, einige wenige Noten abgerechnet, ganz in der ersten Gattung des Kontrapunktes geschrieben, im Schlußsatze sind es die verschiedenartigen Stimmenzusammensetzungen, bald 2 Soprane, 1 Alt und 1 Tenor, bald 1 Alt, 2 Tenore und 1 Baß, welche die eigenartigsten Klangschattirungen erzeugen. Ich kann nicht unterlassen, den letzten Takt des mystisch nachklingenden Creticus wegen hier besonders anzuführen. Derselbe lautet:



Vom Jahre 1593 datiren mehrere bedeutende Werke, die 5stimmigen Offertorien, dem Abt Antonio von Baume gewidmet (Band IX), zwei Theile 4stimmiger Litaneien, das sechste Buch der Messen, dem Kardinal Aldobrandini, der Palestrina unter vortheilhaften Bedingungen als Konzertmeister in seine Dienste genommen hatte, geweiht.

Ferner ein Buch geistlicher Madrigale, der Gemahlin des Großherzogs von Toskana Ferdinand I., Christine von Lothringen, dargebracht. Es sind dies an die heilige Jungfrau gerichtete Lobgesänge, die aus 30 durchkomponirten Strophen bestehen, das letzte Werk Palestrina's. Am 26. Januar 1594 erkrankte er an einer Rippenfellentzündung, empfing am 29. das heilige Abendmahl und die letzte Ölung und verschied am 2. Februar in den Armen seines Beichtvaters, des heiligen Philipp Neri. Die irdischen Reste Palestrina's ruhen in der Peterskirche in der Kapelle der Heiligen Simon und Judas. Eine Bleiplatte auf dem Sarge enthält folgende Worte: Johannes Petrus Aloysius Praenestinus, musicae princeps.

Auf dem Sterbebette hatte Palestrina seinem Sohne Igino eingeschärft, die noch ungedruckten Manuskripte zu veröffentlichen und hatte ihm die Mittel hierfür angewiesen. Als Igino jedoch wenige Tage nach des Vaters Tode erfuhr, daß Clemens VIII. die Absicht habe, die hinterlassenen Werke des Vaters drucken zu lassen, eignete er diesem den in Vorbereitung befindlichen siebenten Band der Messen zu, mit der Andeutung, daß für die Herausgabe der sonstigen Werke ihm die Mittel fehlten. Der Papst erfuhr den wahren Sachverhalt, es unterblieb die Herausgabe, Igino fiel in Ungnade und veräußerte nun die Manuskripte des Vaters, das für den Druck bestimmte Geld für sich behaltend.

Baini erkennt in den Kompositionen Palestrina's 10 Stilarten. Es würde zu weit führen, dieselben hier einzeln aufführen zu wollen, denn durch eine derartige Klassificirung, wenn auch aus ihr die gründlichste Kenntnis der Werke spricht, wird doch nur der Weg, der den Künstler schließlich auf den Höhepunkt des Schaffens führt, in einzelne Abschnitte getheilt, und diese Entwicklungsperiode wird man bei jedem Meister beobachten können. Moritz Hauptmann faßt diese Auseinandersetzungen Baini's auf höchst geistreiche Art folgendermaßen zusammen, wenn er schreibt: „Baini giebt 10 verschiedene Stile an, das möchte zuvörderst verwirrend sein, aber 3 Arten lassen sich bei näherer Bekanntschaft leicht unterscheiden. In der ersten kommt er den Niederländern, seinen Vorgängern, noch nahe, sie bezeichnet sich für unsere Ohren durch Harmoniemangel; die Melodien gehen ihren Gang neben einander fort, ohne eigentlich zum Akkord zu verschmelzen, harmonisch gehört sind sie trocken, schwerfällig und unfügsam, diese sind durchaus kanonisch und fugirt. Die

andere ist, entgegengesetzt bloß in simultaner Bewegung bestehend, für alle Stimmen, unserm Choral ähnlich; hier sind die Stimmen wohl, wie sich von selbst versteht, stets kantabel, aber die Bedingung der Melodie ist hier, wie dort der Harmonie, mehr eine negative, durch Ungehöriges nicht störend zu werden. Die dritte dann die Verbindung beider genannten zum Besten und Schönsten, was es in dieser Sphäre wohl geben kann und die wohl eben den Palestrina so hoch für alle Zeiten hingestellt hat: in diesem Stile ist die Missa Papae Marcelli geschrieben. Sehr schöne Sachen giebt es aber auch im zweiten Stile, z. B. das Improperia, was mich immer von Grund aus erquickt in seiner Simplizität."

Die Hindeutung Hauptmann's auf den Choral legt es nahe, den größten Komponisten der evangelischen Kirche, Sebastian Bach, dem der katholischen, unserem Meister, gegenüber zu stellen. Gemeinschaftlich ist beiden, daß sie als Diener ihrer Kirchen den Grundton ihrer Gesänge dem Kultus derselben entnehmen, Palestrina dem gregorianischen, Bach dem evangelischen Chorale. Aber trotz der gleichen Grundlage (manche Melodie der römischen Kirche ist ja bekannterweise von der evangelischen aufgenommen worden) sind dennoch die Resultate grundverschiedene. Palestrina legt gewöhnlich die Kirchenweise in die Mittel-, Bach in die Oberstimme, dadurch wird sie bei ersterem gedeckt, bei letzterem gehoben. Man vergegenwärtige sich im ersten Satze der Matthäus-Passion (Bach's Werke IV, 7) die Einführung der Melodie: „O Lamm Gottes unschuldig". Palestrina war eine derartige Einführung des Chorales, die auch schwerlich in den Kultus der katholischen Kirche passen würde, fremd, deßhalb ist es ihm unmöglich, die gewissermaßen verschleierten Weisen so hervorheben zu können, wie Bach es bei obengenanntem Beispiele thut, in welchem wir den Ausdruck einer freieren kirchlichen, im Protestantismus wurzelnden Gesinnung erblicken dürfen. Vergleichen wir speciell den Bach'schen Choral mit solchen Sätzen Palestrina's, die ebenfalls in der ersten Gattung des Kontrapunktes geschrieben sind, also z. B. dem Gloria und Credo der Missa Papae Marcelli, so finden wir auf der einen Seite sprudelndes Leben, auf der andern stoische Ruhe.

Die polyphone Schreibweise beider Meister ist insofern eine verschiedenartige, als bei Bach die real geführten Stimmen sich arabeskenartig um eine harmonische Basis winden, die bei Palestrina

fehlt, deßhalb *erfordern* die Gesangswerke Bach's eine Generalbaßstimme, Palestrina's *lassen* eine solche *nicht zu*. Man mache den Versuch einer Palestrina'schen Partitur eine Bezifferung beizufügen, so wird man bald erkennen, mit welchen Schwierigkeiten dies verknüpft ist.

Es war Palestrina vergönnt die Triumphe, die seine Kompositionen in der musikalischen Welt feierten, zu erleben; hierdurch angespornt, trachtete er darnach, immer Größeres zu leisten. Rastlos thätig, von der Natur mit den reichsten Geistesgaben ausgestattet, verwendete er diese zur Verherrlichung des Kirchendienstes. Meister des Kontrapunktes, wie nach ihm kaum einer, weiß er diesem geistiges Leben einzuhauchen, selbst den kunstvollsten kanonischen und fugirten Sätzen ist die Strenge der polyphonen Schreibweise nicht anzumerken.

Wenn unsere Gesammtausgabe auch zunächst für den römischen Kirchendienst bestimmt ist, so wendet sie sich doch in zweiter Linie an diejenigen Musiker, die, überreizt durch unsere moderne enharmonisch-chromatische Musik, eine wohlthätig wirkende Beruhigung für ihre aufgeregten Nerven aus derselben schöpfen mögen, endlich an alle Jünger der Kunst, die es gewiß in späteren Tagen nicht bereuen werden, die Werke Palestrina's in ernstester Weise studirt zu haben.

Richard Wagner.

von

Richard Pohl.

53 u. 54.

Richard Wagner.*

Von

Richard Pohl.

Als am Abend des 13. Februar d. J. der Telegraph die Nachricht in die erschreckte Welt hinaustrug: „Richard Wagner ist heute Nachmittag am Herzschlag verschieden" — da traf Alle, Freund und Feind, diese völlig unerwartete Kunde wie ein Blitzschlag aus heiterem Himmel. — Welch unersetzlichen Verlust die Kunst dadurch erlitten, wurde nun plötzlich, wie durch Eingebung, Allen klar.

Wer will, wer kann sein Erbe antreten? —

In dieser einzigen Frage, die Niemand beantworten wird, liegt die ganze Größe unseres Verlustes.

Jetzt regnet es Lobreden auf sein Grab! Jetzt will Niemand ihn jemals verkannt haben, ihm ernstlich zu nahe getreten sein. — Wir wollen an des Meisters Grabe mit diesen nicht rechten! Wir wollen uns und Allen nur klar und immer klarer zu machen suchen, was wir an unserem Meister besessen und mit ihm unwiederbringlich verloren haben.

Ist der Wahlspruch »Per aspera ad astra« irgendwo an seinem Platze, so ist er es bei einem Lebensbilde Richard Wagner's. Durch

---

* Vortrag gehalten im Litterarischen Verein zu Baden-Baden.

Dunkel zum Licht, durch Kampf zum Siege — das war sein Los! Keiner hat heißer kämpfen müssen, um aus der Tiefe sich empor zu ringen — bis zu den Sternen hinauf! Ein weniger starker Geist, ein weniger großes Genie wäre zehnfach zerschellt an den unübersehbaren Klippen, die auf seiner Lebensbahn ihm allenthalben entgegenstarrten.

Aber im Glauben an sein Ideal, an seine Kunst, an seine Mission hat er nie gewankt. Im stäten Kampfe mit Widerwärtigkeiten und Hindernissen, oft der niedrigsten, elendesten Art; dabei nur auf sich selbst fußend, Alles nur aus sich heraus gestaltend und schaffend, oft ohne jede Hilfe, ja, ohne jedes Verständnis Anderer für das, was er erzielte; fast überall nur Zweifel, Mißverständnissen, wenn nicht Unverstand und Böswilligkeit begegnend: — Wer hätte da nicht den Muth sinken lassen und die Hoffnung verloren?

Aber je mehr er zu kämpfen hatte, desto mehr erstarkte er. Ein eiserner Wille, ein eiserner Fleiß, ein unverrückbares Ziel, ein unvertilgbares Ideal: so ausgerüstet wird man zum Reformator.

Der nie zu brechenden Elasticität seines Geistes mußte aber auch die seines Körpers sich hinzugesellen. Wäre er früher erlegen — und die Meisten wären es sicher — so hätte er sein Ziel niemals erreicht. Sein Glücksstern hat ihn aber nicht verlassen. Gerade die letzten zwei Jahrzehnte seines Lebens waren die größten, die reichsten. Er ist auf der Höhe seines Glücks, seines Ruhmes gestorben; er stand an dem erreichten Ziele!

Beneidenswerthes Los, beneidenswerther Tod!

Zum Augenblicke durft' er sagen
„Verweile doch, du bist so schön!“ —
Es kann die Spur von seinen Erdentagen
Nicht in Äonen untergehn!

Wenn wir versuchen wollen, uns die hohe Bedeutung Richard Wagner's für die Kunst im Einzelnen klar zu machen, so müssen wir uns vor Allem bescheiden, daß dies in den, hier uns gesteckten engen Grenzen nur in einem beschränkten Maße möglich sein kann. Mit einem Künstler, über welchen bereits eine ganze Bibliothek geschrieben worden, kann man unmöglich an einem Abend fertig werden; Principien und Theorien, über welche seit nunmehr

33 Jahren ununterbrochen debattirt wird, bewältigt man nicht in einer Broschüre.

An die Zukunft hatte Richard Wagner appellirt, als er im Jahre 1850 aus dem Exile die Principien seiner neuen Kunst in der epochemachenden Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“, uns zuerst verkündete. Seine Gegner griffen damals dieses Wort sofort auf, um daraus eine Waffe gegen ihn zu schmieden. Sie nannten Richard Wagner's Kompositionen „Zukunftsmusik“, indem sie spöttisch behaupteten, seine Musik sei ja für die Gegenwart nicht gemacht, könne also auch von ihr nicht verstanden werden.

Das Stichwort ist geblieben — aber die Zeiten haben sich geändert. Die Zukunft Jener ist schon zur Gegenwart geworden, zur siegreichen Gegenwart. Ein Dritteljahrhundert, und mit ihm eine Generation, ist darüber hingegangen. Und ob unser Meister geleistet hat, was er verheißen, ob er bewiesen, was er behauptet — darauf giebt Bayreuth wohl die beste Antwort!

Soviel ist doch wohl Jedem unmittelbar klar: daß eine Kunstbewegung, welche seit 33 Jahren die musikalische und litterarische Welt fortwährend beschäftigt, welche die Presse unablässig im Athem hält, eine hochbedeutende und tiefgreifende sein muß. Eine so rasch lebende, schnell vergessende und ihre besten Kräfte so schnell verbrauchende Zeit, wie die unsere, wäre über die Wagnerfrage längst zur Tagesordnung übergegangen, wenn diese nicht eine enorme Lebenskraft besäße, wenn sie nicht eine nicht todt zu machende Fundamentalfrage in unserem Kulturleben geworden wäre. Bedenken wir, welche außerordentlichen Wandelungen und Umwälzungen in den Anschauungen über Politik und Religion, über Kunst und Wissenschaft, über industrielle und sociale Fragen seit 1850 an uns vorübergezogen sind und vor unseren Augen sich vollziehen; bedenken wir andererseits, welchen Oppositionssturm Richard Wagner's Theorie, wie seine Werke, ein Menschenalter hindurch auszuhalten hatten: so spricht die eine Thatsache, daß die Wagnerfrage heute nicht nur ebenso, sondern noch viel mehr wie ehemals auf der Tagesordnung steht, wohl unzweifelhaft nicht nur für ihre hohe innere Berechtigung, sondern geradezu für ihre künstlerische Nothwendigkeit.

Sowohl die historische, als die ästhetische Berechtigung der Wagnerfrage in kurzen Zügen darzulegen, soll nun hier meine Auf-

gabe sein. Dem Versuche einer Lösung glaube ich mich am ehesten dadurch nähern zu können, daß ich mit einem kurzen Rückblick auf die Geschichte der Oper beginne.

Unsere heutige Oper ist eine sehr komplicirte Kunstform, an welcher drei Jahrhunderte und drei Nationen theils mit, theils gegen einander gearbeitet haben; bei deren Ausgestaltung wir dementsprechend auch ganz verschiedene Strömungen beobachten, die der Reihe nach die Oberhand gewonnen haben, mehrere Male den Versuch einer Fusion machten, aber immer wieder nach verschiedenen Richtungen aus einander gingen — weil es unmöglich war, sie unter einem Gesichtspunkte zusammenzufassen.

Wir unterscheiden deutlich in der Oper eine akademisch strenge und eine gefällig äußerliche, eine einfach-naive und eine hochpathetische, eine populäre und eine künstlerische Richtung. Hierzu treten die specifischen Stileigenthümlichkeiten, welche die romanischen Völker vom germanischen Stamme von jeher unterschieden haben: daraus ein einheitliches Ganze zu gestalten, wäre eben so unmöglich, wie wenn wir versuchen wollten, aus den Baustilen der verschiedenen Zeitalter und Nationen einen einzigen, normalen zu gestalten!

Die Oper, als Kunstform, existirt noch nicht dreihundert Jahre. Ihr Geburtsland war Italien, ihre Geburtszeit die der Renaissance. Was wir jetzt als „italiänische Oper" kennen, ist so außerordentlich verschieden von ihren ersten Anfängen, daß man kaum für möglich halten sollte, daß beide Kunstgattungen auf demselben Boden entstanden sind. Sie gingen von total verschiedenen Gesichtspunkten aus; ihr Anfang war viel bedeutender, folgerichtiger, als ihre Weiterentwickelung.

Die ersten italiänischen Opern waren ein Produkt der ästhetischen Reflexion; sie entstanden aus einer bestimmten Theorie, gleichsam aus einem kulturhistorischen Bedürfnis, und sind zugleich aristokratischen und gelehrten Ursprungs. In den Salons der Grafen Bardi und Corsi zu Florenz stellte man sich die Aufgabe, das musikalische Drama der alten Griechen wieder aufzufinden und neu zu beleben. Wie das Zeitalter der Renaissance überhaupt dadurch charakterisirt wird, daß es die hohe Kunstblüthe des klassischen Alterthums aufs neue hervorzurufen suchte, so strebte

jener Kreis von Künstlern und Gelehrten darnach, die unbekannte Musik wieder zu finden, welche die Tragödien des Äschylos und Sophokles begleitet hatte. Da uns aber Nichts davon überliefert worden, versuchte man diese Musik aus der Theorie zu rekonstruiren.

Daß diese Versuche nach musikalischer Seite ziemlich dürftig ausfallen mußten, war eben kein Wunder. Denn nicht nur, daß der damalige musikalische Stil noch in engen harmonischen und strengen formalen Grenzen gehalten war, sondern die Instrumentalmusik war auch so gut als noch nicht vorhanden. Vieles mußte erst neu geschaffen, erfunden werden, und dieser Gestaltungsproceß konnte nur langsam vor sich gehen, aber keinesweges als Resultat eines philosophischen Raisonnements. — Dennoch war in diesen Versuchen ein lebensfähiger Kern, eine gesunde Reaktion. Es galt, aus dem Banne der Kirchenmusik, die bis dahin Alles beherrschte, endlich einmal heraus zu kommen; es war eine Erhebung des Einzelgesanges gegen den permanenten mehrstimmigen Gesang; eine Reaktion der naturwahren Empfindung, des dichterischen Gedankens gegen den formalen Kontrapunkt, welcher die Dichterworte völlig gleichgültig behandelte, und das Verständnis des Textes geradezu erstickte.

Die Erfinder dieser neuen Kunstgattung nannten diese, äußerst treffend, dramma per musica, „musikalisches Drama". — Diese Bezeichnung sagte in voller Prägnanz, was man wollte und suchte, aber freilich nicht, was man gefunden hatte. Erst 250 Jahre später kam der Künstler, welcher, mit allen Errungenschaften einer großen Vergangenheit ausgerüstet, und diese Errungenschaften noch wesentlich vermehrend, das Ideal des musikalischen Dramas für uns geschaffen hat. Es war freilich nicht mehr das altgriechische Drama, welches jene Italiäner gesucht hatten — aber es war die moderne Wiedergeburt desselben, im Geiste *unserer* Musik.

Ganz dem antiken Geiste entsprechend, in welchem die ersten Komponisten des dramma per musica — *Peri* und *Caccini* — sich zu versenken suchten, waren auch dessen Stoffe gewählt: Dafne, Euridice, Orfeo. Es ist bemerkenswerth, daß man später, als man längst davon abgekommen war, in der Oper das altgriechische Drama zu verwirklichen, doch an den antiken *Stoffen* immer noch festhielt, fast als einziges noch bemerkbares Kennzeichen, wovon man ausgegangen war. Als *Gluck* nach 150 Jahren zum zweiten Male auf das Ideal eines musikalischen Dramas zurück-

griff, und nunmehr es seiner Verwirklichung schon wesentlich näher führte, waren es wiederum antike Stoffe, die er musikalisch behandelte: Orpheus, Alceste, die beiden Iphigenien.

Der eigentliche erste Opernkomponist war der Venetianer Monteverde, ein musikalisches Genie, das in jeder Beziehung reformatorisch eingriff. Monteverde empfand sehr richtig, daß die sogenannte „Monodie“ der gelehrten Florentiner, d. h. die durch einzelne Akkorde spärlich begleitete musikalische Deklamation der Textworte, welche eine eigentliche Melodiebildung principiell ausschloß, und dadurch zur „Monotonie“ wurde, nicht genügen konnte. Er suchte einerseits nach abgerundeten Formen, andererseits nach reicherem Accompagnement; so wurde er der Vater der Instrumentationskunst und der Begründer der Cavatine[1], aus welcher sich die Gesangsformen der Arie, des Duetts ꝛc. nach und nach gestalteten.

Damit war aber auch zugleich dem bel canto das Thor geöffnet, und die neapolitanische Schule, unter ihrem Begründer A. Scarlatti, trat sofort in Opposition zu der Schule der Florentiner und Venetianer; sie erhob die absolute Melodie auf den Thron. Die Sänger wurden die Hauptpersonen, der Komponist war nur noch ihr Diener; der Begriff des naturwahren Ausdrucks verschwand ganz und gar; der Kunstgesang verdrängte den dramatischen Gesang. So ging es mehr und mehr abwärts; die italiänische Oper wurde endlich zu einem Virtuosenstück, und damit hörte ihre Entwickelung auf.

Unterdessen hatte das dramma per musica seinen siegreichen Einzug in Frankreich gehalten; es kam mit den Medicis nach Paris. Mazarin fand in dieser neuen Kunstgattung ein vortreffliches Mittel zur Unterhaltung des Hofes. Sowie die Oper aber zu einer höfischen Kunst erhoben ward — die sie, fast ausschließlich, durch lange Zeit geblieben ist — wurde sie der Tummelplatz für Luxus und Glanz. Dekorationspracht, Ballet, große Aufzüge wurden eine wesentliche Bedingung der Oper — Frankreich haben wir die Ausstattungs-Oper zu verdanken, aus der die sogenannte „Große Oper“ sich entwickelt hat.

Die Lorbeeren der Italiäner ließen die Franzosen nicht ruhen; sie wollten ihre eigene National-Oper haben. Die Anhänger derselben knüpften wiederum an den reineren Stil des musikalischen Dramas an; Lully und Rameau, die Begründer der französischen

Nationaloper, traten wieder in Opposition zu der neapolitanischen Gesangschule. Es begann eine neue Reaktion zu Gunsten der Wahrheit des dramatischen Ausdrucks, unterstützt durch das hohe Pathos der französischen Poesie. Die Koloratur ward streng verpönt, der deklamatorische Gesang kam wieder zu Ehren. Von den Deutschen war es Gluck, der dieser Schule sich anschloß und sie zum künstlerischen Höhepunkte führte. Bezeichnend ist es aber, daß der deutsche Gluck Paris zum Schauplatz seiner Reformen wählte und französische Texte komponiren mußte. Paris war eben die tonangebende Opernbühne für ganz Europa; von dort aus ging die Mode und der Ruhm.

Die Italiäner wollten sich aber ihre Opernherrschaft nicht entreißen lassen. Es entspann sich ein förmlicher musikalischer Krieg, der die Kunstwelt, wie das Publikum, in zwei feindliche Lager spaltete, die ebenso erbittert kämpften, wie die Wagnerianer und Anti-Wagnerianer. Da es den Italiänern mit ihrer Opera seria und semiseria, wie sie sich aus dem dramma per musica entwickelt hatte, nicht mehr glücken wollte, schufen sie die Opera buffa, eine neue Stilgattung, welche neben der großen Oper, die ein ausschließlich französisches Privilegium geworden war, sich behaupten konnte.

Die Opera buffa — deren Schöpfer Pergolesi mit seiner »Serva padrona« war — wurde zwar von den eifersüchtigen Franzosen gleichfalls verdrängt. Aber die Gattung konnten sie nicht mehr verbannen, sie hatte schon zu tiefe Wurzel gefaßt. Also wurde auch die Opera buffa französirt; sie erschien als Opéra comique auf der Pariser Bühne; Monsigny und Grétry wurden ihre wichtigsten Repräsentanten.

So sehen wir, daß in der Zeit von 1600 bis 1760 — also in anderthalb hundert Jahren — die Oper bereits 5 Entwicklungsstadien durchlaufen hatte: vom Dramma per musica war sie zur italiänischen Opera seria und semiseria übergegangen; dann zur französischen Großen Oper, zur Opera buffa und Opéra comique. Noch fehlte eine eigentliche Volksoper im Gegensatz zur Hofoper — und diese entstand, im Liederspiel, in Deutschland.

Solange die Oper ein privilegirter Luxus der Höfe war, blühte die italiänische Oper auch an allen deutschen Höfen, welche bekanntlich sämmtlich darnach strebten, das Muster von Versailles zu

kopiren. Während aber die Franzosen sich von den Italiänern emancipirten, gelang dies den Deutschen nicht; sie blieben in der flachen italiänischen Manier befangen. Der berühmteste damalige deutsche Opernkomponist, Hasse, wußte auch nichts Besseres zu thun, als in der italiänischen Manier zu komponiren. Die Versuche von Mattheson, Telemann und Händel, in ernsterem Stil sich dem musikalischen Drama wieder zu nähern, drangen nicht durch, weil die Höfe keinen Geschmack daran fanden. Gelten doch die Höfe heute noch als Protektoren der italiänischen Oper. Händel ging nach England, konnte aber auch dort gegen die Italiäner nicht aufkommen, und so ging er zum Oratorium über, dessen unbeschränkter Herrscher er wurde.

Aber gerade in Hamburg, wo Lessing das deutsche Drama reformirte und von den Franzosen befreite, sollte auch eine Reaktion gegen die italiänische und französische Oper entstehen, die freilich nur sehr langsam Fuß fassen konnte — eben weil sie von den Höfen nicht protegirt wurde, und sich unter ärmlichen Verhältnissen von unten herauf arbeiten mußte.

Die einfache, natürliche Empfindung, die naive, volksthümliche Weise machten endlich auch ihre musikalischen Rechte geltend: in dem „Singspiel", wie es in Hamburg von Franck und Keiser geschaffen wurde. Diese Gattung hatte die nächste Verwandtschaft mit der französischen komischen Oper; nur war das deutsche Singspiel viel einfacher und harmloser, auch nachdem es durch Adam Hiller und Dittersdorf schon zu größerer Vollkommenheit ausgebildet worden war.

So standen die verschiedenen Operngattungen sich theils ergänzend, theils feindlich gegenüber, als das größte musikalische Genie, Mozart, auftrat. Wie Ungeheures er in seiner kurzen Lebenszeit von 35 Jahren geleistet hat, ist ohne Beispiel. Abgesehen von seiner erstaunlichen Produktivität in allen specifisch musikalischen Gattungen der reinen Instrumentalmusik, wurde er auch der Schöpfer der deutschen Nationaloper, und zwar der komischen und der tragischen zugleich. Auf Schritt und Tritt hatte er gegen die Italiäner anzukämpfen; daß er ihren mächtigen Einfluß, wenigstens äußerlich, nicht vollständig überwinden konnte, geht daraus hervor, daß er — um eine Koncession an den Zeitgeschmack zu machen — zu seinen reformatorischen Meisterwerken „Figaro's Hochzeit" und

„Don Juan" italiänische Texte wählen mußte. Mozart's Genie zeigte sich auch darin, daß er an die besten ihm vorangegangenen Meister anknüpfte, und doch bei jedem seiner Werke seine künstlerische Selbständigkeit so zu wahren wußte, daß er jede Gattung, die er in Angriff nahm, auch sofort reformirte.

Die Spitze der Reform der Operia seria war Gluck, der die deutsche Tiefe und den deutschen Ernst an die Stelle des hohlen französischen Pathos gesetzt hatte.

An Gluck knüpfte Mozart zunächst in seinen heroischen Opern an; am ersichtlichsten in seinem „Idomeneo", aber noch deutlich erkennbar im 2. Finale des „Don Juan". Von Anfang an legte aber Mozart mehr Gewicht auf das melodische Element, während Gluck das deklamatorische mehr bevorzugt hatte; Mozart folgte hierin dem Drange seiner durch und durch melodischen Natur, aber auch dem Muster der besten Italiäner in der Opera buffa, welche durch Paisiello und Cimarosa sich wesentlich gehoben hatte. Mozart's melodischer Quell floß so reich und unversiegbar, daß er den Wettkampf getrost wagen konnte. So entstanden die Muster der komischen Oper: »Cosi fan tutte« und „Figaro's Hochzeit". Mozart erkannte aber auch die Macht des deutschen Singspiels; er veredelte und erhob es zu einer neuen, selbständigen Gattung in der „Entführung aus dem Serail" und in der „Zauberflöte" — beide auf deutsche Texte komponirt, und die Zauberflöte schon weit über das Singspiel hinaus bis zur ersten deutschen großen Oper ausgestaltet.

Der Einfluß Mozart's war ein ungeheurer: er hatte die deutsche Oper in allen ihren Gattungen mit einem Schlage selbständig gemacht. — Aber welche Gefahren es hat, ein Genie nachzuahmen, zeigte sich auch hier. Alle wollten jetzt mozartisch komponiren, und da sie das nicht konnten, so warfen sich seine Nachahmer nur auf das melodische Element, und damit gerieth die Oper sofort wieder in die Gefahr der Einseitigkeit. Mozart hatte es vermocht, die Errungenschaften Gluck's im deklamatorischen, tragischen Stil, die melodisch-gesanglichen Reize und die graziösen Formen der Italiäner, die urwüchsige, volksthümliche Art des deutschen Singspiels in einer Hand zu vereinigen — das gelang aber keinem wieder, der nicht ein Mozart war.

Die Gattungen fielen wieder auseinander, die Richtungen spal-

teten sich. Noch einmal gewannen die Italiäner die absolute Oberherrschaft in Deutschland — es war dies dem Genie Rossini's vorbehalten, der sogar in der Opera seria den verlorenen Einfluß wiedergewann, aber freilich nur für kurze Zeit. — Seine heroischen Opern haben sich längst überlebt; nur in der Opera buffa hat er ein unvergängliches Muster im „Barbier von Sevilla" geschaffen, und in seiner letzten Oper „Tell" verleugnete er selbst seinen früheren italiänischen Stil. Hier war er offenkundig zur französischen Oper übergegangen, und hier hat er sich behauptet, weil er sich einer Operngattung anschloß, die, nach der Besiegung der Italiäner, das Opernterrain allein beherrschte.

Die Franzosen hatten an ihrer großen Oper stätiger fortgearbeitet wie die Deutschen, und hatten uns hier den Rang abgewonnen. Eine ununterbrochene Reihe bedeutender Komponisten hatte dieses Gebiet immer erfolgreicher ausgebildet, ich nenne nur Méhul, Cherubini, Spontini, Halévy und Meyerbeer — letzterer zwar ein Deutscher, aber aus der italiänischen Schule hervorgegangen, und sodann, nach Rossini's Vorgang, zur französischen großen Oper übergetreten. Meyerbeer war musikalischer Kosmopolit, und so gelang seinem großen Talent das Außerordentliche, daß er sowohl auf der französischen, wie auf der deutschen Bühne sich zum Wortführer emporschwang. Die Vorzüge der französischen großen Oper führte er bis zum Höhepunkt, trieb sie aber auch ins Extrem, und gelangte so zu einer prunkenden Äußerlichkeit, einem falschen Pathos, einer raffinirten Effektarbeit, die zur Dekadenz führen mußte. Über die „Hugenotten" ist er nie hinaus gekommen; „Dinorah" und „Afrikanerin" zeigten nur noch die Schwächen dieser Richtung, die, wie eine alternde Kokette, desto mehr durch falsche Reize zu wirken suchte, je mehr die wahren ihr abhanden gekommen waren.

Ein wesentliches Hindernis für eine gedeihliche Fortentwickelung der deutschen Oper bildete auch die französische komische Oper, eine Kunstgattung, für welche die Franzosen entschieden die größt Begabung besitzen, so zwar, daß sie hier unbedingt die erste Stelle einnahmen. Nachdem mit dem ersten Napoleon die heroische Oper in ihrem tragischen Pathos und ihren antiken Stoffen vom Schauplatz verschwunden war, trat die französische komische Oper, als echt nationaler Genre, in ihre vollen Rechte ein und wurde durch Boiel-

dieu, Auber und ihre Nachahmer so erfolgreich kultivirt, daß dadurch die deutsche komische Oper in ihrer Ausbildung fast vollständig lahmgelegt wurde. Dieser dominirende französische Einfluß macht sich noch heute geltend. Am schädlichsten wirkte die Operette, die von Offenbach ebenso wie Meyerbeer ein Deutscher über Paris in Deutschland importirt wurde — charakteristisch genug der einzige Kunstgenre, welcher unter dem dritten Napoleon aufkommen konnte. Seitdem wurden und werden wir mit Operetten überschwemmt, in denen jetzt auch die Deutschen Erstaunliches leisten. Die Operette, das entartete Kind des naiven Singspiels, eine Karikatur der komischen Oper, ist jetzt zwar im Abwirthschaften begriffen, und die feinere komische Oper von Bizet, Délibes ꝛc. gewinnt die Oberhand. Aber immer sind es wieder die Franzosen, die hier das Terrain beherrschen, so zwar, daß wir in einer mehr als halbhundertjährigen Periode eigentlich nur zwei Komponisten deutscher komischer Opern besessen haben, die sich dauernd behaupten konnten: Lortzing und Nicolai. Beide sind aber schon längst todt, und ein siegreicher Nachfolger auf diesem an sich so dankbaren Gebiete ist nicht vorhanden, da wir die Operetten von Strauß, Suppé ꝛc. nicht zu der feineren komischen Operngattung zählen können.

Dieser französischen Masseninvasion gegenüber war es ein Glück, daß in Deutschland zwei Genies erstanden waren, deren enormer geistiger Potenz es gelang, die deutsche Oper in eine ganz neue Bahn zu lenken, in der sie keine ausländische Konkurrenz jemals zu fürchten hatte, weil wir hier auf specifisch deutschem Boden stehen: Beethoven und Weber.

Beethoven hat nur eine Oper geschrieben, „Fidelio" — aber diese eine Oper ragt über alle empor. Beethoven war der einzige, der es wagen konnte, direkt an Mozart anzuknüpfen, ohne jemals in die Gefahr zu kommen, im Mozart'schen Stile befangen zu bleiben. Von der erschütternden Tragik, von der überwältigenden Leidenschaft, dem tiefen Ernste Beethoven's finden wir bei Mozart nichts Ähnliches; er war zu lebensfroh dazu. Um den tragischen Eindruck noch zu vertiefen, tritt bei Beethoven ein wesentliches Element hinzu, das er erst neu geschaffen hat: die gewaltige Ausdrucksfähigkeit der Instrumentalmusik, der ganz neue Beethoven'sche symphonische Stil. Wie sich die Mozart'sche Symphonie zur Beethoven'schen verhält, so auch das Mozart'sche Opern-

orchester zum Beethoven'schen. Die große Leonoren-Ouverture, die Introduktion zum zweiten Akt und die Kerkerscene im „Fidelio“ stehen nach der instrumentalen, wie nach der dramatischen Seite so unerreichbar hoch, daß uns hierdurch eine ganz neue musikalische Welt eröffnet wurde. Wirkte so Beethoven ganz direkt erlösend durch sein erhabenes Beispiel im „Fidelio“, so gewann er auch indirekt durch seine Symphonien einen gewaltigen Einfluß auf die Umgestaltung des Stiles im modernen Orchester. Die Instrumentalmusik, die selbst bei Mozart doch immer nur eine sekundäre Rolle gespielt hatte, wurde nunmehr ein gleichberechtigtes Hilfsmittel zur Erhöhung des dramatischen Ausdrucks; sie erhielt eine selbständige Gewalt in der Oper, von der Gluck noch keine Ahnung gehabt hatte.

Das zweite Genie war Weber, der, gleichfalls an Mozart und zwar an die „Zauberflöte“ anknüpfend, seinen eigenen Weg einschlug, der so echt deutsch war, daß er damit die deutschen Herzen für immer gewann. Weber wurde der Schöpfer der romantischen Oper, einer ganz neuen Kunstgattung, die bis dahin noch nirgends aufgetreten war. Den Italiänern ist sie immer fern geblieben; die Franzosen haben sie erst den Deutschen nachgebildet. Hier, wie im Singspiel, war der deutsche Genius der Erfinder. Und Weber ging ja auch vom volksthümlichen Singspiele aus; im „Freischütz“ mit seinen Volksliedern ist es noch deutlich erkennbar.

Weber hatte jedoch das richtige Gefühl, daß er hierbei nicht stehen bleiben dürfe. Er griff in den deutschen Opernstil bewußtvoll reformatorisch ein; er wollte ein Kunstwerk schaffen, das dem Ideal des musikalischen Dramas, das man nun schon über 200 Jahre suchte, möglichst nahe kam — und er schrieb die „Euryanthe“. Wenn Weber sein Ideal damit noch nicht vollständig erreichte, so lag das zunächst an dem unglücklich gewählten Textbuch, welches große dramatische Schwächen hat und in keiner Weise mustergültig ist. Dies schadete dem Erfolge der Oper — Weber wurde dadurch irre gemacht und ging wieder einen Schritt zurück, indem er den „Oberon“ schrieb, der, trotz aller Schönheiten, doch im Stile bedeutend unter der „Euryanthe“ steht, indem er wieder an den „Freischütz“ anknüpfte.

Es war aber nicht das Textbuch allein, das dem Verständnis und der Aufnahme der „Euryanthe“ zu Weber's Zeit hinderlich war; der Stil dieser Musik war auch so neu, daß er vom Publikum

nicht verstanden wurde. Weber war hier weiter gegangen, als alle seine Vorgänger; er hatte sich hier schon einer Einheit des dramatischen Stils genähert, wie sie Beethoven im „Fidelio" noch nicht aufzuweisen hatte, da Beethoven den verbindenden Dialog, und in einzelnen Sätzen die kleineren Mozart'schen Formen beibehalten hatte, über die Weber vollständig hinausgegangen war. Der Weber'sche Stil in der „Euryanthe" ist der relativ reinste dramatische Stil, den wir bis dahin finden. Aber Weber war doch zu sehr Melodiker — und zwar ein Melodiker von Gottes Gnaden, wie Mozart und Schubert — um nicht der absoluten Melodie zu Gunsten des dramatischen Ausdrucks noch zu viel Koncessionen zu machen. Er gerieth dadurch auf innere Widersprüche, welche die Einheit des Stiles noch immer störten. Trotzdem aber stand Weber in diesem Werke hoch über seiner Zeit, eben so wie Beethoven im „Fidelio". Beide Opern blieben auch lange unverstanden. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß Weber vermuthlich die „Euryanthe" nie geschaffen hätte, wenn nicht Beethoven's „Fidelio" ihr vorangegangen wäre.

Was von Weber bis Wagner im deutschen Opernstile geleistet wurde, war nur sekundärer Art. Die Opernfrage wurde nicht weiter gefördert, sondern nur im Weber'schen Sinne ausgebaut, theilweise aber auch wieder verwässert. Die romantische Oper behauptete das Feld — ihre beiden begabtesten Vertreter waren Spohr und Marschner, von denen der weiche Spohr das lyrische Element, der leidenschaftliche Marschner das dramatische mit besonderem Talent ausbildete. Franz Schubert, dieser melodische Krösus, hatte zu wenig Neigung für breite dramatische Formen, um irgendwie maßgebend in die Opernfrage eingreifen zu können; das Singspiel lag seinem Talente näher, als die tragische Oper.

Unter allen Versuchen, der Weber'schen „Euryanthe" nahe zu kommen — denn darüber hinaus kam keiner — ist nur noch Schumann's „Genoveva" zu nennen. Schumann empfand ganz richtig, wo der Hebel eingesetzt werden mußte, um den dramatisch-musikalischen Stil in seiner vollen Reinheit zu gestalten. Aber er war zu sehr Epiker, um echter Dramatiker werden zu können; er empfand auch zu subjektiv, um zu einer objektiven Charakteristik in der Darstellung gelangen zu können. Die „Genoveva" wurde Schumann's Schmerzenskind; — er gab die Oper auf. Mendelssohn war

klarblickend genug, um es nicht einmal auf eine Probe ankommen zu lassen. Er wollte seinen Ruhm nicht aufs Spiel setzen und begnügte sich mit der Komposition eines Finales zur „Loreley", das in Konzertaufführungen seinen wohlverdienten Platz behauptet.

Unterdessen war, bis dahin nur erst einem engeren Kreise bekannt, ein dramatisches Genie erstanden, dem bald alle weichen mußten, die seit Beethoven und Weber für die Bühne geschaffen hatten — und zwar nicht nur die Deutschen, sondern, wenn auch noch so widerstrebend, endlich auch die Franzosen. — Wir sind bei **Richard Wagner** angelangt.

Wenn wir den Entwickelungsgang Wagner's verfolgen, so sehen wir, wie organisch er sich in die allgemeine Entwickelung einreihte, wie allmählich, aber mit welch enormer Konsequenz und Stätigkeit, er sein Ziel verfolgte und wie er — weil er nicht auf halbem Wege stehen blieb — auch der Erste war, der es wirklich erreichte.

Die ersten 30 Jahre von Richard Wagner's vielbewegtem Leben bieten kein erfreuliches Bild. Seine Schicksale ähneln hier denen von so manchem jungen, hochbegabten Musiker, der von seinem Berufe ganz erfüllt ist, aber umherirrt, „weder Glück noch Stern" hat und keinen festen Grund findet, auf dem er sicher fußen und weiterbauen kann. Viele gehen in diesen Irrfahrten zu Grunde; die Wenigsten erreichen mehr als ein kleines Amt, einen beschränkten Wirkungskreis, und die Meisten bescheiden sich auch dabei. Für Richard Wagner waren aber die ersten 30 Jahre seines Lebens — in denen Viele sich schon ausgelebt haben — gleichsam nur die Vorgeschichte seines Künstlerlebens, die Urzeit seiner Entwicklung, das Traumleben vor dem Erwachen.

In engen bürgerlichen Verhältnissen wurde er am 22. Mai 1813, in einem kleinen Hause im Brühl zu Leipzig, als neuntes und letztes Kind seiner Eltern geboren. Sein Vater war Polizei-Aktuar und starb noch in demselben Jahre. Seine Mutter (eine geborne Johanna Beetz) vermählte sich zwei Jahre später wieder, mit dem Schauspieler, Portraitmaler und Schriftsteller Ludwig Geyer, welcher aus dem kleinen Richard „Etwas machen wollte." Die Familie zog nach Dresden. Aber auch der Stiefvater starb, als Richard erst sieben Jahre alt war, und die Erziehung des Knaben war nun ganz der Mutter anheimgegeben.

Der allererste Bildungsgang Richard's war von dem anderer junger Leute keineswegs verschieden. Er besuchte in Dresden die Kreuzschule, denn er wollte studiren und galt in der Schule als ein guter Kopf in litteris; an Musik wurde nicht gedacht. Sein Stiefvater hatte ihn zum Maler machen wollen, Richard war aber sehr ungeschickt im Zeichnen; heimliche Versuche im Klavierspielen fielen eben so wenig ermunternd aus. Mit 11 Jahren wollte Richard Dichter werden; zwei Jahre arbeitete er an einem großen Trauerspiele nach dem Vorbilde Shakespeare's, nachdem er zuvor Tragödien nach griechischem Muster entworfen hatte. Unterdessen hatte die Familie Dresden wieder verlassen und war nach Leipzig zurückgezogen; Richard besuchte die Nikolaischule, wurde hier aber „faul und lüderlich“ (wie er selbst erzählt), weil ihm nur noch sein großes Trauerspiel am Herzen lag.

Höchst charakteristisch für den künftigen Dichterkomponisten ist es nun, daß er sein großes Trauerspiel auch sofort mit Musik ausstatten wollte; Beethoven's Musik zu „Egmont“ hatte ihn dazu begeistert. Weber („Freischütz“) und Beethoven (Symphonien) waren schon damals seine Ideale; sie sind es immer geblieben. Er studirte nun heimlich Generalbaß und faßte schon damals den Entschluß, Musiker zu werden, was harte Kämpfe mit seiner Familie verursachte, als diese endlich dahinter kam. Dennoch setzte er seinen Willen durch (er war damals 16 Jahre alt geworden) und erhielt nun theoretischen Unterricht bei einem tüchtigen Musiker, dem er aber viel Noth machte, weil Richard die Theorie zu trocken und langweilig fand. Er zog es vor, Ouverturen im größten Stile zu komponiren, von denen eine sogar im Leipziger Theater zur Aufführung kam — und durchfiel. Jetzt fürchtete seine Familie, daß auch als Musiker „nichts Gescheidtes“ aus ihm werden würde, und Richard bezog die Universität, nicht um sich einem Fakultätsstudium zu widmen, sondern um Philosophie und Ästhetik zu hören. Diese Kollegien vernachlässigte er aber ebenso wie die Musik. Richard gab sich einem wilden Studentenleben hin, das ihn jedoch bald genug anwiderte.

Dies führte zu einem glücklichen Wendepunkt in Richard's Jugendleben. Er kam zur Besinnung und raffte sich auf; er fühlte die Nothwendigkeit eines streng geregelten Studiums der Musik, und die Vorsehung ließ ihn in dem trefflichen Kantor an der Thomas-

schule in Leipzig, Theodor Weinlig, den rechten Mann finden, der ihm Liebe zum ernsten Studium einflößte und einen tüchtigen Kontrapunktisten aus ihm machte. Damals lernte Richard auch Mozart erkennen und lieben; bis an sein Ende gehörte die „Zauberflöte“ zu seinen Lieblingsopern, die noch im November 1880, bei seiner letzten Anwesenheit in München, auf Wagner's speciellen Wunsch zur Aufführung kam.

Die Früchte des ernsten Studiums bei dem wackeren Thomas-Kantor blieben nicht aus. 1831 erschien (bei Breitkopf und Härtel) eine „höchst einfache und bescheidene“ Sonate in B-dur als Opus 1 (jetzt in neuer Ausgabe); in demselben Jahre entstand eine Konzert-Ouverture, die Richard nach Beethoven'schem Muster komponirt hatte (mit Fuge in C-dur), und die 1833 im Gewandhaus „mit aufmunterndem Beifall“ aufgeführt wurde. 1832 entstand eine Symphonie nach Beethoven's und Mozart's Vorbildern; sie wurde in der Leipziger Euterpe, sodann auch im Gewandhaus (1833) und in Prag aufgeführt, wohin Wagner, eben so wie nach Wien, reiste, um in diesen Musikstädten neue Anregung zu gewinnen, die er aber dort nicht fand. Als 1834 Mendelssohn an die Spitze der Gewandhaus-Konzerte in Leipzig berufen wurde, übergab diesem der junge Komponist vertrauensvoll die Partitur seiner Symphonie — es war aber nie mehr die Rede davon, und die Partitur ging verloren. Erst vor Kurzem wurden durch einen Zufall die einst für die Prager Aufführung ausgeschriebenen Stimmen in Dresden wieder entdeckt. Richard Wagner ließ daraus eine neue Partitur zusammenstellen und führte am letztvergangenen Weihnachten, zum Geburtstage seiner Gattin Cosima, die Symphonie, genau ein halbes Jahrhundert nach ihrer ersten Aufführung, unter seiner Direktion in Venedig auf. Diese Jubiläumsaufführung im engsten Familienkreise war überhaupt die letzte, die der verewigte Meister von einem seiner Werke gehört hat.

Nach Vollendung dieser Symphonie wandte sich der junge Komponist sofort der Oper zu. Sein älterer Bruder Albert Wagner (Vater von Johanna Jachmann und Franziska Ritter), Opernsänger und Regisseur in Würzburg, den er 1833 besuchte, um ein ganzes Jahr dort zu bleiben, regte ihn zur Komposition der romantischen Oper „Die Feen“ (nach Gozzi's Märchen „Die Frau als Schlange“) an. Weber war hier Wagner's Vorbild; in den Ensembles erschien

Vieles gelungen, in Konzerten aufgeführte Bruchstücke gefielen — aber die Oper gelangte nirgends zur Aufführung. Nach einem vergeblichen Versuche am Leipziger Theater gab Wagner selbst sein Werk auf. Er erfuhr also hier genau das Schicksal aller jungen Opernkomponisten: „Wir sind durch die Erfolge der Franzosen und Italiener auf unserer heimathlichen Bühne außer Kredit gesetzt, und die Aufführung unserer Opern ist eine zu erbettelnde Gunst.“

Diese bittere Erfahrung einerseits, und andererseits der außerordentliche Eindruck, den ihm Wilhelmine Schröder-Devrient als Romeo in Bellini's unbedeutender Oper machte, bewirkte in dem damals erst 21jährigen Komponisten eine seltsame Veränderung. Er glaubte in der Vereinigung und Vervollkommnung der charakteristischen Seiten des italiänischen und französischen Opernstils den Schlüssel zum Geheimnis des Opernerfolges gefunden zu haben. Für Richard Wagner ein ganz merkwürdiger Übergangspunkt in seiner Entwicklung! Später glaubte er eine Zeit lang, sein Heil in der großen Oper nach Pariser Muster zu finden. Nach dieser Richtung schuf er dann seinen „Rienzi“. Lange hat er gesucht und gerungen, bis er das Echte, Wahre nirgends anderswo, als in sich selbst, gefunden. Erst als er nach keinem Muster mehr, sondern nur aus sich heraus, ganz selbständig schuf, wurde unser Richard Wagner geboren. Bis dahin hatte er aber noch schwere Wander- und Leidensjahre zu überstehen — die bittersten seines Lebens! Die volle Misère der Opernwirthschaft an kleinen Bühnen, das ganze Elend eines mittellosen, unbekannten Musikers in einer fremden Weltstadt mußte er erst noch bis zur Hefe auskosten!

Das „junge Deutschland“ spukte zu jener Zeit Richard Wagner in allen Gliedern; er saß in Leipzig an der rechten Quelle. Schon die Juli-Revolution hatte auf ihn sehr revolutionirend gewirkt; damals war der 17jährige Jüngling schnell zu der Überzeugung gelangt, jeder strebsame Mensch dürfe sich eigentlich nur noch mit Politik beschäftigen. Diese Passion, von welcher er durch die kommenden Leidensjahre gründlich kurirt zu sein schien, lebte 1848 wieder in ihm auf, wurde dann aber für seine weiteren Lebensschicksale leider sehr verhängnisvoll.

Nach der Juli-Revolution war sie weniger gefährlich; damals wurde mehr auf dem Papiere, als auf den Barrikaden revolutionirt. Nichts war natürlicher, als daß die litterarische Bewegung Gutzkow's,

Laube's u. A. den jungen Feuerkopf in ihre Kreise zog; freundschaftliche Beziehungen zu Heinrich Laube (dem Herausgeber der „Zeitung für die elegante Welt") waren das bleibende Ergebnis, das für Richard Wagner in so fern fruchtbar wurde, als er durch Laube's Einfluß sich zuerst zum Schriftsteller heranbildete. Er schrieb für dessen Zeitung Aufsätze und Korrespondenzen, sowie seine autobiographische Skizze. Auf die sonstige Kunstentwicklung Richard Wagner's konnte Laube keinen Einfluß gewinnen. Beider Streben war zwar die Reformation der deutschen Bühne; aber so grundverschieden wie ihre Naturen, waren auch die Ziele, die sie sich gesteckt und auch erreicht haben: Laube Realist, Wagner Idealist; Laube das Heil im modernen Drama suchend, Wagner das seinige in der Romantik und im Musikdrama findend. Auch war Laube viel zu wenig musikalisch, um die Bedeutung Wagner's beurtheilen zu können, und überdies theilte er mit Gutzkow, Kühne, Dingelstedt die instinktive Abneigung dramatischer Dichter gegen eine selbständige Geltung der Musik auf der Bühne, sobald sie mehr sein will, als bel canto, rhythmische Aufregung, angenehme Unterhaltung und Ausstattungsgelegenheit. Laube und Wagner kamen dadurch bald ganz auseinander.

Der Verkehr mit dem jungen Deutschland blieb dennoch für Wagner nicht ohne musikalische Folgen, freilich nur in indirekter Weise. „Ardinghello", „Wally", „Das junge Europa" lockten zum Lebensgenuß; die Berechtigung der Materie war proklamirt, und auch Wagner lernte sie lieben. Dieser Umschlag aus dem romantischen Mysticismus in den praktischen Materialismus ist nichts Ungewöhnliches. Der junge, feurige Musiker machte auch diese Metamorphose durch, uud gelangte damit ganz naturgemäß beim Champagnerschaum des „Esprit" in der Kunst an. Alles war damals in Gährung, weßhalb der phantasievolle Kopf des jungen Musikers nicht? Weber, Beethoven, Mozart wurden (glücklicherweise nur vorübergehend) bei Seite gedrängt durch die Franzosen und Italiäner — das genaue Abbild der deutschen Opernbühne in den dreißiger Jahren. — Es ist merkwürdig, daß gerade in jenen Zeiten, wo unsere größten Künstler das Tiefste, Weitgreifendste schufen, der Abstand zwischen dem, was sie wollten und dem, was die Menge wollte, immer am größten war. In Beethoven's und Weber's letzter, größter Zeit waren Rossini, Auber :c. obenauf. Wie ansteckend solche Zu-

stände wirken, zeigt gerade die Sinnesänderung des jungen Wagner, der, als er nun seine zweite große Oper, „Das Liebesverbot" (nach Shakespeare's „Maß für Maß"), begann, nichts Besseres zu thun wußte, als sie in dem damals beliebten pfiffigen französischen Stile zu schreiben. Auch den vorwiegend ernsten Stoff modelte er im Sinne des jungen Europa um: die freie Sinnlichkeit errang den Sieg über puritanische Heuchelei durch sich selbst.

In demselben Jahre (1834) trat der 21jährige Komponist in das praktische Leben ein. Er nahm die Musikdirektorstelle am Magdeburger Stadttheater an, um doch auch „ein Amt" zu haben. Anfangs gefiel ihm das Theatertreiben. Es machte ihm Freude, zu dirigiren, die Werke nach seinem Sinne herauszuarbeiten, und da sein Geschmack gerade damals nichts weniger als skrupulös war, so genirte es ihn auch nicht sehr, daß der Theaterkasse zu Liebe (die übrigens trotzdem sehr schlecht bestellt war) weniger auf den Werth, als auf die Zugkraft der Opern Bedacht genommen werden mußte. Daß bei Wagner die innere Reaktion gegen solche Zustände bald genug eintreten würde, war vorauszusehen. Indessen war auch jene schlimme Zeit zum Guten für ihn. Wagner hätte vielleicht den großen Gedanken der Reform des deutschen Opernwesens nicht so energisch, jedenfalls nicht so früh erfaßt, wenn er die frivole Koulissenwirthschaft nicht so gründlich an der Quelle kennen gelernt hätte.

Im März 1836 kam das „Liebesverbot" auf dem Magdeburger Theater zur Aufführung — gerade noch vor Thorschluß, bevor das Theater bankerott wurde. In 10 Tagen wurde die Oper Hals über Kopf einstudirt — sie blieb hauptsächlich deßhalb ohne Wirkung. Der Meister selbst hat das Geschick dieser ersten Opernaufführung äußerst lebendig geschildert.

Der Magdeburger Aufenthalt hatte noch weitere Folgen für Wagner's Zukunft. Er verlobte sich dort mit der schönen, jungen Schauspielerin Minna Planer, mit der er sich noch in demselben Jahre verheirathete. Minna Planer ist ihm eine treuergebene, aufopferungsfähige Gattin gewesen, welche alle Sorgen und Entbehrungen, in Paris selbst die bitterste Noth, lange und getreulich mit ihm getragen hat. Aber sie war eine prosaische, gut bürgerliche Natur, die ihren Gatten nie begriff, und seinen weitgreifenden Ideen, seinen hochfliegenden Plänen hätte zum Hemmschuh werden müssen, wenn R. Wagner durch irgend etwas überhaupt zu hemmen gewesen

wäre. Das Ende war denn auch, daß er sich — freilich erst viel später — von ihr trennte. 25 Jahre haben diese Beiden, die so wenig zu einander paßten, zusammen gelebt und versucht, mit einander auszukommen.

Nachdem das Magdeburger Unternehmen verunglückt war, suchte Wagner eine andere Stellung. Er fand sie vorübergehend in Königsberg (wo er sich auch verheirathete) und sodann bei Holtei's Theater in Riga. Kleinlichste Sorge für den Lebensunterhalt, stäte Kämpfe mit materieller Noth zehrten seine Kräfte damals auf — künstlerisch fruchtbar konnten deßhalb jene Jahre nicht für ihn werden. In Magdeburg hatte er kleinere Werke, ein Festspiel (Ouverture, Chöre und Melodram) und eine Columbus-Ouverture komponirt und aufgeführt; in Königsberg eine Ouverture »Rule Britannia«, in Riga eine »Polonia« — sie blieben sämmtlich ungedruckt und auch sonst ohne weitere Verbreitung. König Ludwig von Baiern und Frau Cosima Wagner sind im Besitz der Manuskripte.

Riga war für die Zukunft von Wagner's Kunst noch am fruchtbarsten. Er entwarf dort das Textbuch zu „Rienzi" und komponirte bereits die ersten zwei Akte. Der Ekel an dem kleinlichen Theatertreiben hatte ihn aber schon so erfaßt, daß er beim „Rienzi" nur noch an die „große Oper" dachte. Er stellte hier absichtlich musikalische und scenische Bedingungen, die „Rienzi" davor schützen mußten, in Provinzialtheatern abgespielt zu werden. Den Text zu einer kleinen komischen Oper, „Die glückliche Bärenfamilie" (nach 1001 Nacht), an der er schon zwei Nummern komponirt hatte, warf er wieder bei Seite, als er gewahrte, daß er auf dem besten Wege war, in Adam's Spuren zu wandeln.

Schon seit zwei Jahren war Wagner's Ziel Paris; er hatte, natürlich ohne Erfolg, versucht, mit Scribe in Verbindung zu treten. Den „Rienzi" hatte er offenbar im Hinblicke auf Paris geschaffen. Als sein Kontrakt mit Holtei zu Ende ging, warf er alles hinter sich und bestieg mit seiner Frau und mit seinem treuen Neufundländer Hund ein Segelschiff, um über London nach Paris zu reisen. Für einen jungen unbekannten Musiker, ohne Mittel, ohne Empfehlungen, nur mit Talent und frischem Muth ausgerüstet, ein fast tollkühner Entschluß! R. Wagner spielte va banque. Er wollte und mußte aus den bisherigen Verhältnissen heraus, so weit weg wie nur möglich; er suchte einen durchaus anderen Boden für

sein Talent, und glaubte ihn nur in der Metropole Frankreichs finden zu können.

Noch niemals ist eine langwierige, beschwerliche Fahrt auf stürmischer See, durch die gefahrvollen Schären Norwegens hindurch, so fruchtbar für eine Künstlerphantasie, so folgenreich für die Weiterentwickelung der Kunst geworden, wie die Richard Wagner's auf seiner Flucht von Riga nach Paris. Hier, „mit Gewitter und Sturm", wurde unseres Meisters ureigenstes Leben zum ersten Male erweckt; zwischen Brandung und Klippen wurde sein erstes Werk empfangen, das den unmittelbaren Stempel seines Genius trug: „Der fliegende Holländer". Zur Welt kam es erst zwei Jahre später. Aber die Frische, die Wahrheit der ersten Konception ist ihm unverändert erhalten geblieben. Es weht uns aus dem „Holländer" die erquickende Seeluft des Nordens entgegen, die ihn erzeugte: der gesunde Realismus in der Tonmalerei ist hier mit einem schwärmerischen Idealismus gepaart, der in Senta's bestrickender Gestalt seinen hochpoetischen Ausdruck erhielt. Wer die Sprache dieser Töne versteht, der kann aus ihnen wohl den einstigen Schöpfer des „Rheingold" schon heraushören. Und doch, welch unendlich weiter Weg mußte bis dahin noch zurückgelegt werden!

Richard Wagner, in Paris sein Glück, seine Zukunft suchend — welch seltsames Bild, welch räthselhafter Schicksalsweg! Wir sehen hier wieder, wie schwer selbst dem Größten, dem Selbständigsten es fällt, sich gänzlich frei von der Zeitströmung zu machen und seinen eigenen Weg zu finden. In den dreißiger Jahren war nun einmal Paris das Centrum der geistigen Bewegung; der deutsche Schriftsteller bildete dort seinen Stil und Geschmack, wir sehen das an Heine und Börne, — der deutsche Musiker machte dort, wenn es ihm gelang, sein Glück; Meyerbeer ist hiefür das eklatanteste Beispiel. Dies alles zog auch Richard Wagner — sei es bewußt oder unbewußt — dorthin, und merkwürdigerweise war es auch Meyerbeer, dem er, als er nun in Boulogne gelandet, auf französischem Boden zuerst begegnen sollte.

Meyerbeer empfing den jungen deutschen Musiker freundlich, aufmunternd, er gab ihm gewichtige Empfehlungen nach Paris auf den Weg, die ihm manche Thüre öffnete, welche sonst verschlossen geblieben wäre, so zu Léon Pillet, Direktor der Großen Oper, zum Verleger Schlesinger 2c. Heine war zwar boshaft genug, zu be-

merken, Richard Wagner's Talent sei ihm gerade deßhalb verdächtig, weil er von Meyerbeer empfohlen sei; — denn Heine wußte, daß Meyerbeer keinen Rivalen, der ihm irgendwie hätte gefährlich werden können, in Paris fördern würde. Aber konnte irgendwer damals ahnen, daß Richard Wagner gerade der allergefährlichste Rivale Meyerbeer's werden würde? Derjenige, dessen Kunst die Meyerbeer'sche geradezu negiren, bekämpfen würde? — So unendlich viel Unwahres und Unverständiges über Richard Wagner gesagt und geschrieben worden ist — das Ungereimteste ist wohl, ihn mit Meyerbeer in Parallele zu stellen. Es bekundet dies einen unglaublichen Mangel an Verständnis der Wagner'schen Kunst, an Einsicht in die dramatisch-musikalische Kunst überhaupt. Und doch haben „kritische Autoritäten" dies fest behauptet, und suchen noch heute Gläubige dafür.

„Rienzi" gab ihnen einen nur scheinbaren Anhaltspunkt dazu; denn „Rienzi" war, wenn auch im Stile der Pariser Großen Oper, doch nicht im Stile Meyerbeer's koncipirt. Wir finden hier die Massenwirkungen, die Dekorationspracht, die Aufzüge, das Ballet aus der Glanzzeit der Pariser Oper nach der Juli-Revolution; aber wir finden hier auch schon einen Kern von deutscher Idealität und Poesie, einen Adel der Gesinnung in der sittenreinen Gestalt Rienzi's, der wahrlich auf den Pariser Brettern nicht heimisch war. Und ist denn etwa „Rienzi" das Werk, welches R. Wagner charakterisirt, welches für die Beurtheilung des Meisters, wie er geworden, irgendwie maßgebend sein konnte? „Rienzi" war nichts als ein Übergangsstadium, ein Nothanker, der ausgeworfen wurde, um auf der Bühne, wie sie damals nun einmal war, irgendwo festen Fuß zu fassen. Eine organische Entwickelung kann immer nur vom Bekannten zum Unbekannten, vom Vorhandenen zum Neuen übergehen. Wagner nahm von da seinen Weg, wo seine Zeitgenossen aufhörten — und weiter ist noch Keiner gegangen, der „den Besten seiner Zeit genug gethan"!

Daß der junge Musiker in Paris Vieles hören und sehen, und Vieles lernen konnte, was damals sonst nirgends zu finden war, ist kein Zweifel. Was Bühnenwirkung, was theatralisches Handwerk, technische Behandlung betrifft, so war er dort am rechten Ort. Und von einem in Deutschland damals noch ganz unbekannten Meister lernte er die geistvolle Behandlung des modernen Orchesters,

die äußersten Feinheiten in der Instrumentation — von Hector Berlioz. Beider Wege gingen weit auseinander, Beide haben sich auch nie geliebt und in ihren Kunstzielen niemals verständigen können. Aber daß Berlioz auf den jungen, sich eben erst entwickelnden Wagner von nicht unwesentlichem Einfluß gewesen, bleibt unzweifelhaft.

Daß der unbekannte und unbemittelte junge Deutsche keine Aussicht haben konnte, seine Opern jemals auf die Pariser Bühne zu bringen, war Meyerbeer offenbar klarer, als dem jungen Meister selbst. Er ließ sich durch Versprechungen hinhalten, er nährte sich mit Hoffnungen und gerieth darüber in die äußerste Noth. Man lese seine Aufsätze: „Ein deutscher Musiker in Paris", und man liest R. Wagner's eigene Leidensgeschichte. Das war für ihn die Zeit der schweren Noth. Wagner hat zu jener Zeit jeden anständigen Erwerb, der sich ihm darbot, ergreifen müssen, um sein Leben zu fristen. Er hat elende Lohnarbeiten für Schlesinger machen müssen, einen Klavierauszug der „Favoritin", Arrangements für Cornet à Piston u. s. f. Am meisten nützten ihm noch die Artikel und Recensionen, die er für Schlesinger's »Revue et Gazette musicale« schrieb. Denn für die Franzosen ist ein écrivain immerhin eine beachtenswerthe Persönlichkeit. Auch für Laube's „Zeitung für die elegante Welt", für Lewald's „Europa" und für die Dresdener „Abendzeitung" hat Wagner aus Paris korrespondirt, indessen hat er davon nichts in seine Gesammelten Schriften aufgenommen. Über Rossini's »Stabat mater« schrieb er unter dem Pseudonym Valentino einen Aufsatz in die Schumann'sche „Neue Zeitschrift für Musik", der in seine Schriften aufgenommen wurde.

Von solchen Arbeiten kann man aber nicht leben. Wagner's nicht unbegründete Hoffnung, im Théâtre de la Renaissance sein „Liebesverbot" (dessen etwas frivoles Sujet dem französischen Geschmack entsprochen haben würde) zur Aufführung zu bringen — wozu Dumersan den Text gut übersetzt hatte — scheiterte am Bankerott dieses Theaters. Daß er „Rienzi" an der Großen Oper nicht anbringen konnte, erkannte er jetzt selbst; aber auf den „Fliegenden Holländer", dessen Textbuch er unterdessen vollendet hatte, setzte er neue Hoffnungen. Léon Pillet zeigte sich in der That geneigt dazu; das Textbuch gefiel ihm, er ließ es übersetzen — und kaufte es Wagner für 500 Francs ab, um es einem unbedeutenden Musiker,

Dietzsch, zur Komposition zu übergeben. Wagner mußte einwilligen — die Noth drängte ihn dazu — und das »Vaisseau fantôme« ist denn auch eines Abends wirklich in der Académie royale de musique aufgeführt worden — natürlich ohne allen Erfolg. Catulle Mendès erzählt, Wagner habe, um dieser ersten Vorstellung beiwohnen zu können, sich ein Billet kaufen, und um dies zu können, seinen Hund an einen Engländer verkaufen müssen. Sind hier die Thatsachen vielleicht auch romantisch ausgeschmückt, so kennzeichnet dies doch die verzweifelte Lage, in der sich Wagner damals befand. Es kam aber noch besser. Er bewarb sich aus Noth um eine Chordirigentenstelle im Théatre des Variétés — Wagner unter den Choristen der Variétés! — erhielt sie aber nicht, weil man aus einer „Probekomposition", die er lieferte, schloß, „daß er nichts von Musik verstehe"!

Solche Erfahrungen mußte Wagner in Paris machen — und nun frage man sich, ob er die französische Metropole lieben konnte! Zwanzig Jahre später machte sich der Pariser Jockeyklub in Ermangelung eines anderen Sport das Vergnügen, den „Tannhäuser" auszupfeifen. Es war dies in der Glanzzeit Offenbach's, des musikalischen Sittenverderbers. Auch diese Großthat bleibt unvergessen. An jenem Abend hat das in Kunstsachen einst tonangebende Paris bewiesen, wie tief es unter Napoleon III. heruntergekommen war. Jetzt hat Pasdeloup im Cirque d'Hiver unter dem Beifall Tausender eine Todtenfeier für Richard Wagner veranstaltet!

Das ist nun die vox populi!

In jenen Pariser Tagen hat oft Wagner buchstäblich Hunger gelitten. Was ihn allein wieder ermuthigte und stärkte, war Beethoven's Neunte Symphonie, die er im Conservatoire hörte. An diesem Titanen richtete er sich wieder auf. Das künstlerische Ergebnis war der erste Satz einer Faust-Symphonie, die leider unvollendet blieb. Richard Wagner hat diesen Satz 1855 überarbeitet und als „Eine Faust-Ouverture" veröffentlicht. Sie trägt das Motto:

— — — „Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt!"

Dieses merkwürdige Werk — das weitaus bedeutendste, das Richard Wagner bis dahin komponirt — bezeichnet den entscheidenden Wendepunkt in seinem künstlerischen Schaffen. Hier tritt zum ersten Male der junge Meister uns entgegen, der sich an Beethoven

herangebildet hat, aber schon auf eigenen Füßen steht. Und dies zu einer Zeit, wo er ums tägliche Brod Frohndienste übernehmen mußte. — „Rienzi“ war unterdessen auch vollendet worden, im hoffnungsvollen Hinblick auf die Dresdener Hofbühne mit ihren vorzüglichen Kräften (die Schröder-Devrient, Tichatschek) und gestützt auf Empfehlungen und frühere Bekanntschaften dort.

Zum ersten Male sollte sein Glaube ihn nicht getäuscht haben. Der wackere Chordirektor Fischer in Dresden erkannte sofort den Werth dieser Partitur; er wußte den für die Annahme entscheidenden Faktor, Tichatschek (welcher die große Partie des Rienzi zu übernehmen hatte), dafür zu interessiren; Tichatschek war intelligent genug, sich dafür zu begeistern, und so erhielt Richard Wagner endlich die frohe Botschaft der Annahme seines Werkes mit der Einladung, der Aufführung desselben beizuwohnen.

Auch der „Fliegende Holländer“ war im Sommer 1841 während eines Landaufenthalts in Meudon vollendet worden, und zwar in der unglaublich kurzen Zeit von sieben Wochen. Die Komposition ging wie im Fluge von Statten — sie ist auch aus einem Gusse und von wunderbar einheitlicher Stimmung — und sobald die Partitur vollendet, wurde sie nach München und Leipzig gesandt — aber nicht angenommen. „Die Oper eigne sich nicht für Deutschland“, hieß es in München, wo damals Hr. v. Küstner die Bühne regierte. „Ich Thor hatte geglaubt, sie eigne sich nur für Deutschland“, rief da Wagner aus. Er hatte später — und bis in die neueste Zeit — noch oft genug Gelegenheit, die Intendanten-Weisheit gründlich kennen zu lernen! Nun sandte er seinen „Holländer“ an Meyerbeer nach Berlin, welcher dort die Annahme auch durchsetzte.

Wagner's Glücksstern war endlich im Aufgehen. Auf zwei der größten deutschen Opernbühnen waren zwei neue Werke von ihm in Vorbereitung. „Unwillkürlich drängte sich mir der Gedanke auf“, schreibt er, „daß sonderbarerweise Paris mir von größtem Nutzen für Deutschland gewesen sei“. — So hatte ihn der seltsame Drang nach Paris also doch nicht betrogen! Das Resultat war nur ein anderes, als er geglaubt hatte. Er erkannte jetzt, daß Deutschland seine Künstlerheimat sei. Im Frühjahr 1842 verließ Richard Wagner Paris. „Zum ersten Male sah ich den Rhein. Mit hellen Thränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue!“

Er hat diesen Schwur unverbrüchlich gehalten. Er hat es seinem Vaterlande gedankt wie selten Einer, daß es ihn in der Fremde nicht vergessen. Er hat aber seitdem auch dafür gesorgt, daß sein Vaterland ihn niemals vergessen kann!

In Dresden, wo Richard Wagner seine ersten Jugendeindrücke empfangen, sollte er auch die erste künstlerische Befriedigung seines Lebens finden, hier seinen ersten Sieg feiern. Das Glück, als Künstler verstanden, anerkannt zu werden, schien ihm endlich zu lächeln; den rechten Boden für seine Wirksamkeit schien er in seinem engeren Vaterlande gefunden zu haben. Es schien so — aber die Täuschung währte nicht lange. Wenn sich ein Künstler den üblichen Normen, dem Willen seiner Vorgesetzten, dem Geschmacke des Publikums fügen will und kann, dann mag er freilich in einem Amte sich wohl behagen, in seiner Zukunft sich gesichert fühlen. Aber dazu war Richard Wagner nicht geschaffen.

Aus Carl Maria v. Weber's Biographie wissen wir, wie schwierig, ja peinlich für ein Genie es ist, sich in steifen Dienstverhältnissen nur zu behaupten, wie viel mehr, sich glücklich darin zu fühlen. Und dies vor Allem am Dresdener Hofe, wie er damals noch war, mit seinen starren Formen und veralteten Traditionen. — Richard Wagner sah seinen schönsten Jugendtraum erfüllt, als er nun an derselben Stelle stand, wo einst der von ihm schwärmerisch verehrte Weber gewaltet hatte — aber es sollte ihm noch weniger, als jenem, erspart werden, auch alle Bitterkeit einer solchen Stellung durchzukosten.

Zunächst freilich noch nicht. Man kam ihm in Dresden mit offenen Armen entgegen — die Künstler ebenso, wie das Publikum. Die Erwartung auf seinen „Rienzi" war hoch gestiegen; von der Bühne, wie vom Orchester aus hatte sich während der Proben sein Ruhm schon verbreitet; Tichatschek war für seine Rolle begeistert (sie war auch wie für ihn geschrieben), und der Erfolg des „Rienzi" war eigentlich schon vor der ersten Aufführung entschieden. Als diese nun (am 20. Oktober 1842) vor sich ging, wurden die hoch gesteigerten Erwartungen sogar noch übertroffen. Sechs Stunden lang dauerte diese Première; aber so wenig die ausübenden Künstler bei ihren großen Aufgaben ermüdeten, so wenig ermüdete auch das Publikum in seiner Begeisterung; der Name Richard Wagner war in Aller Munde und verbreitete sich mit einem Schlage durch ganz

Deutschland. Das Unerhörte geschah, daß, als der Komponist seine Oper nach der ersten Aufführung tüchtig zusammenstreichen wollte, der Sänger des „Rienzi“ selbst dagegen protestirte. Die nächsten Aufführungen leitete Richard Wagner selbst (die ersten hatte Reissiger dirigirt); der Enthusiasmus stieg noch — und so konnte es nicht fehlen, daß der Wunsch, den jungen Meister in Dresden zu fesseln, ein allgemeiner war, und diesem entsprechend Richard Wagner zunächst als Musikdirektor, bald nachher als Hofkapellmeister, gleichberechtigt mit Reissiger, angestellt wurde.

Richard Wagner's ganz richtiges Gefühl sträubte sich dagegen. Er sollte sich um des täglichen Brotes willen binden; er sollte seine Zeit der Einstudirung von Werken opfern, deren künstlerische Leere wohl Niemand mehr als er durchschaute; er sollte dadurch dem eigenen Schaffen sich entziehen. Niemand begriff sein Zaudern, denn Niemand wußte noch, was Richard Wagner war und werden sollte. Plausible Gründe für die Ablehnung einer so ehrenvollen Stellung konnte er auch nicht angeben, um so weniger als er gänzlich mittellos war; die Pariser Leidensjahre standen auch noch frisch in seiner Erinnerung. Aber trotzdem er, um ähnlichen Schicksalen zu entgehen, nun ein Amt annahm, hat doch auch hier die Sorge ihn nie verlassen. Er gerieth in Dresden bald in pekuniäre Verlegenheiten, und zwar gerade durch seine Werke, die er damals zunächst auf eigene Kosten herausgeben mußte. Dies verschlang große, für ihn unerschwingliche Summen — während die Verleger später dabei reich geworden sind. — Auch das ist eine alte Geschichte, die ewig neu bleibt.

Sofort nach dem sensationellen Erfolge des „Rienzi“ begann man am Dresdener Hoftheater die Einstudirung des „Fliegenden Holländer“, der auch schon $2^1/_2$ Monate später, am 2. Januar 1843, auf der Bühne erschien. Man hatte einen zweiten „Rienzi“ erwartet, und fand sich nun enttäuscht. Die ernste Stimmung, das düstere Sujet, der durchaus verschiedene musikalische Stil der Ausführung, der Mangel an den scenischen und choreographischen Reizmitteln der großen Oper, vielleicht auch der einer Hauptpartie für den ersten Tenor — dies alles wirkte zusammen, um dem Holländer nur einen succès d'estime zu verschaffen. Das Publikum war der neuen Oper des beliebten Kapellmeisters mit der besten Stimmung, ja mit der Gewißheit, daß sie ihm gefallen müsse, entgegen gekommen; die

Schröder-Devrient war als Senta unvergleichlich, und auf ihre Leistung koncentrirte sich auch das Interesse. Aber Richard Wagner empfand sofort, daß er schon bei diesem ersten Schritt auf seiner neuen Bahn den Zusammenhang mit dem Publikum verloren hatte, daß er als Tondichter jetzt schon unverstanden blieb. „Rienzi", der bereits in Paris für ihn ein überwundener Standpunkt gewesen, hatte dem Zeitgeschmack vollkommen entsprochen; deßhalb schlug er blitzähnlich in die Menge ein. Daran hielt aber auch das Publikum fest. Wagner war indessen um diese Zeit schon mit dem „Tannhäuser" beschäftigt, die Kluft zwischen ihm und dem Geschmack seiner Zeit war kaum mehr zu überbrücken.

Unaufhaltsam war der Entwicklungsproceß unseres Dichterkomponisten. Er folgte dem inneren Drange zunächst instinktiv. So war der „Fliegende Holländer" entstanden, der aus des Meisters Phantasie mit elementarer Gewalt geboren und von seiner Hand wie im Sturme vollendet ward. Von Absichtlichkeit, von Reflexion war hier keine Spur. Die Kraft der Wagner'schen Charakteristik, der Stimmung, der Tonmalerei macht sich hier schon im vollen Umfange geltend und bricht sich mit jugendlicher Energie freie Bahn. Die alten Opernformen wagte er aber noch nicht zu verlassen. Charakteristisch für ihn ist es jedoch, daß die einzige Sängerin in dieser Oper (Senta) nur eine kurze Solonummer (die Ballade) aber gar keine Arie zu singen hat. Auch das Princip der Leitmotive — als Vermittlung des Ideenzusammenhanges — erscheint bereits hier, wenn auch nur erst im Keime. In harmonischer Beziehung zeigt der „Holländer" schon unbeschränkte Freiheit in der Anwendung der Chromatik.

Merkwürdig ist, daß „Rienzi", trotz seiner Dresdener Popularität, sich nach auswärts nicht verbreiten wollte. In Hamburg und Berlin führte man ihn zwar auf, aber ohne nachhaltigen Erfolg, und dies hielt andere Bühnen von der Nachfolge ab. Der Mangel an einem geeigneten Repräsentanten für die Titelrolle war ein Haupthindernis der Verbreitung. Es hatte sich bald die Tradition gebildet, daß nur Tichatschek den Rienzi bewältigen könne. Später standen die neuen Werke Wagner's seiner „Großen Oper" selbst im Wege. Und so kann man sagen, daß „Rienzi" eigentlich erst durch „Tannhäuser" und „Lohengrin" seinen Bühnenweg gemacht hat, weil die Theaterdirektionen, sobald sie gewahrten, daß Wagner ein „Zugmittel" ge-

worden, nach jener ersten Oper zurückgriffen. Selbst Weimar, das 1850 „Lohengrin" zuerst gegeben hat, brachte „Rienzi" erst 1859. Nach dem ersten großen Erfolge in Dresden war Wagner unzweifelhaft berechtigt gewesen, auf eine schnelle und allgemeine Annahme „Rienzi's" von allen hervorragenden deutschen Bühnen zu hoffen. Danach hatte er seine Berechnungen gemacht, als er den Selbstverlag dieses Werkes unternahm, der ihm, nach dem Fehlschlagen seiner Hoffnungen, eine Quelle von Sorgen und Verdruß werden mußte. Also auch hier, trotz eines so viel verheißenden Anfanges, wieder Enttäuschungen, Hindernisse!

Über die Verbreitung des „Holländers" machte sich Wagner schon keine Illusionen mehr. Kassel (Spohr), Riga und Berlin folgten Dresden mit der Aufführung nach — dann wurde es wieder ganz still, bis später Weimar (Liszt) den „Holländer" aufnahm und festhielt, aber auch erst nach „Tannhäuser" und „Lohengrin".

Während der Proben zum „Rienzi" hatte Wagner, auf einer Erholungsreise im böhmischen Gebirge, schon den „Tannhäuser" entworfen, dessen Komposition er nach der Aufführung seines „Holländer" sofort begann, aber erst nach zwei Jahren vollendete. Die Erfahrungen, die er mit dem „Holländer" gemacht hatte, mußten ihn bestimmen, von jetzt ab nur noch den Eingebungen seines Genius zu folgen und von der unmittelbaren Wirkung auf das Publikum ganz abzusehen. Er fühlte sich seiner Zeit schon zu weit voraus, um irgendwelche andere Rücksichten nehmen zu können, als die auf die Gestaltung eines Kunstwerkes nach seinem ihm aufgegangenen Ideal. Der neue Stil ergab sich ihm ganz von selbst, sobald er nur erst die Rücksichten auf die traditionelle Oper hinter sich geworfen hatte. Deßhalb kam auch seine ureigene Künstlernatur hier zum ersten Male zu vollem Durchbruch. Mit seinem ganzen Wesen war er hier in so verzehrender Weise thätig, daß, je mehr er sich der Beendigung seiner Arbeit näherte, er von der Vorstellung beherrscht wurde, daß ein schneller Tod ihn vorzeitig ereilen würde. „Mit diesem Werk schrieb ich mir mein Todesurtheil; vor der modernen Kunstwelt konnte ich nun nicht mehr auf Leben hoffen." — Und dies alles geschah schon vor 40 Jahren — 1844 — und war erst der Anfang der unabsehbaren künstlerischen Kämpfe, denen er von nun an entgegenging.

Nach dem Schlusse seiner aufreibenden Arbeit besuchte er ein

böhmisches Bad und faßte dort den Plan zu einer komischen Oper — den „Meistersingern". Wie bei den Athenern ein heiteres Satyrspiel auf die Tragödie folgte, so erschien ihm in der heiteren, lebensfrohen Stimmung, die ihn umfaßte, sobald er vom „Dienste" frei sich fühlte, das Bild eines komischen Spieles, als Gegenstück zum ernsten „Sängerkrieg auf der Wartburg", Hans Sachs als Pendant zum Tannhäuser. Wagner's Freunde hatten ihm ohnedies gerathen, doch einmal eine Oper „leichteren Genre's" zu verfassen, welche Zutritt zu allen deutschen Bühnen finden würde. Es blieb damals bei dem Entwurfe — erst 20 Jahre später wurde das Werk vollendet.

Auch das ist charakteristisch für unseren Meister, daß er, wenn ein Plan in ihm ausgereift war und er ihn als richtig erkannt hatte, er unter allen Umständen daran festhielt, trotz aller Wechselverhältnisse des Lebens; ebenso daß nicht nur ein Plan, sondern immer mehrere zugleich in seinem Geiste organisch sich entwickelten. Fast gleichzeitig mit „Tannhäuser" und „Meistersinger" gedieh auch schon „Lohengrin" zur Reife, und mit diesem im engsten Zusammenhange trat schon „Parsifal" in seinen Geisteshorizont. Und als nun die deutsche mittelalterliche Sagenwelt ihm in ihrer vollen Schönheit und Größe aufgegangen war, bedurfte es nur noch eines Schrittes, um bei den „Nibelungen" anzukommen. 1848 war auch bereits die Dichtung zu „Siegfrieds Tod" vollendet.

Am 19. Oktober 1845 gelangte „Tannhäuser" in Dresden zur ersten Aufführung; sie war eine glänzende. Die Schröder-Devrient (Venus), Johanna Wagner (Elisabeth), Tichatschek (Tannhäuser), Mitterwurzer (Wolfram) boten unübertroffene Leistungen; die Theater-Intendanz hatte für reiche Ausstattung Sorge getragen; die Regie stand unter Wagner's Freund Fischer, die Leitung unter des Meisters eigener Hand — aber verwirrt und unbefriedigt verließ das Publikum das Haus. Die kleinliche, philisterhafte Dresdener Kritik leistete ihr Möglichstes, um das Publikum, anstatt zu orientiren, noch mehr zu verwirren; auch der Chef des Theaters, Geheimerath v. Lüttichau, ermangelte nicht, seinem Kapellmeister zu bedeuten, daß Weber es doch viel besser verstanden habe, seine Opern „befriedigend" zu schließen, während hier das Publikum unbefriedigt entlassen werde. Vom Verständnis des dichterischen Werthes, des ethischen Gehaltes keine Spur; vom Verständnis des neuen musikalischen Stiles natürlich noch weniger. Selbst die von Wagner so hoch

verehrte Schröder-Devrient soll nach der ersten Aufführung gesagt haben: „Sie sind ein Genie, aber Sie schreiben doch zu tolles Zeug. Man kann's ja kaum singen!" Die Kritik fand, daß Wagner keine Melodie und keine Form habe; an der Handlung fand sie ebensoviel zu tadeln, wie an der Musik; sie kramte auch den trivialen Grundsatz aus, die Kunst solle immer nur erheiternd wirken. Diese Weisheit vernahm man freilich nicht in Dresden allein. Sie ist noch ein Jahrzehnt später auf allen Gassen gepredigt worden — das Sündenregister der deutschen Kritik würde allein ein Buch füllen — bis dann allmählich das reaktionäre Geschrei verstummen mußte, weil unterdessen und trotz alledem der „Tannhäuser" eine der populärsten Opern geworden war!

Dies ist nicht allein die Geschichte des „Tannhäuser." Dieselben Erscheinungen wiederholten sich beim „Lohengrin"; dasselbe Schicksal erfuhren die „Meistersinger", die „Nibelungen", nur mit dem Unterschiede, daß das Tempo der Anerkennung immer rascher ward, und die Termine zwischen der ersten Verkennung und der schließlichen verständnisvollen Aufnahme immer kürzer wurden. „Tristan und Isolde" hatte am längsten zu kämpfen; noch heute ist das Werk am wenigsten verbreitet, obgleich es, oder vielmehr weil es für uns die idealste, die größte von Richard Wagner's Schöpfungen ist. Aber auch seine Zeit kommt jetzt heran. — Beim „Parsifal" fiel zum ersten Male der vollständige Erfolg, das eingehendste Verständnis mit der ersten Aufführung unmittelbar zusammen. Aber „Parsifal" war auch des Meisters letztes Werk, und er hatte 70 Jahre alt werden müssen, um das zu erleben!

„Das Gefühl der vollkommensten Einsamkeit übermannte mich," schreibt Wagner nach der ersten „Tannhäuser"-Aufführung. „Nicht verletzte Eitelkeit, sondern der Schlag einer gründlich vernichteten Täuschung betäubten mich nach Innen. Nur eine Möglichkeit schien mir vorhanden zu sein, auch das Publikum mir zur Theilnahme zu gewinnen — wenn ihm das Verständnis meiner künstlerischen Absichten erschlossen würde. Bis dahin mußte ich mir wie ein Wahnsinniger erscheinen, der in die Luft hinein redet."

„Tannhäuser" fand zwar allmählich Eingang beim Dresdener Publikum, auch die Sänger lebten sich mehr in ihre Rollen ein — aber im deutschen Vaterlande blieb es wiederum so still, wie nach

dem „Rienzi" und dem „Holländer", ja, noch stiller, denn diesmal wurde die Oper nirgends angenommen. Berlin verweigerte die Annahme — die Kunstanstalt des Herrn v. Hülsen zeichnete sich dadurch aus, daß sie „Tannhäuser" erst zehn Jahr später, 1856, zur Aufführung brachte, nachdem ihr 40 Bühnen vorausgegangen waren, Wien hinkte sogar noch drei Jahre später nach — und „von nun an hörte unsere ganze moderne Kunstöffentlichkeit immer grundsätzlicher für mich zu existiren auf."

Was das Publikum im „Tannhäuser" liebte, weil es dafür das Verständnis schon mitbrachte, waren die geschlossenen Formen: der große Marsch, das Venuslied, das Lied an den Abendstern, die Pilgerchöre — unzweifelhaft Stücke von großer Frische, von melodischem Reiz, aber doch gewiß nicht die, auf welche Wagner den Accent legen wollte und mußte. Gegen die hervorragendsten Momente — die Erzählung Tannhäuser's von seiner Pilgerfahrt, den Sängerkrieg mit dem gewaltigen Finale auf der Wartburg — gegen diese richtete sich die Opposition. Aber sie waren es gerade, welche zuerst zeigten, wohin Wagner überhaupt zielte und was er auf seinen neuen Wegen schon erreicht hatte.

Verweilen wir bei dem Sängerkriege, um uns an diesem Beispiele die Wagner'schen Principien klarer zu machen.

Aus direkten Mittheilungen des Sohnes von Carl Maria von Weber ist mir bekannt, daß der große Tondichter nach dem „Freischütz" mit dem Plane umging, den Sängerkrieg auf der Wartburg zu komponiren. Er wollte dem Textbuch die Erzählung E. T. A. Hofmann's (in den Serapionsbrüdern) zu Grunde legen. Das Phantastische reizte ihn; der Zauberer Klingsohr (den R. Wagner jetzt im „Parsifal" eingeführt hat), spielte auch im Sängerkrieg eine Rolle. Was aber Weber von der Ausführung seines Planes abgehalten, war gerade der Sängerkrieg: er kam zu keinem Entschluß, auf welche Weise er ihn komponiren sollte.

Ein naiver Opernkomponist kommt über solche Fragen wunderleicht hinweg. Er würde die Sänger auf der Wartburg Lieder singen lassen, wie sie jenen Sängern natürlich niemals, wohl aber dem naiven Opernkomponisten eben eingefallen wären. Daß damit eine schwierige Kunstfrage nicht gelöst, sondern nur umgangen würde, ist klar, obgleich ich nicht in Abrede stellen will, daß einem gewissen Theile des Publikums gerade diese naive Behandlung am meisten

behagen würde. Das Publikum ist an scenische, dichterische und musikalische Unwahrscheinlichkeiten in der Oper schon so gewöhnt, daß es diese als einen fast nothwendigen Bestandtheil der Oper betrachtet und geduldig mit in den Kauf nimmt.

Der denkende dramatische Musiker, dem es nicht um bloßes Gefallen oder Nichtgefallen, sondern um Wahrheit und Würde des Stils zu thun ist, steht aber hier vor einer durchgreifenden Principfrage. Wie die Lösung zu finden sei, wird durch vier Schulen verschieden beantwortet werden. Der absolute Melodiker, von der italiänischen Observanz, steht dem naiven Liederspiel-Komponisten hier am nächsten. Auch er würde, wie jener, ausschließlich nach Melodien suchen, gleichviel, ob sie der Wahrheit der Situation entsprächen, oder nicht. Er würde aber sagen: „Hier ist vor Allem der Ort, wo der Sänger wirken muß; Jeder muß sein Bestes thun, um schön zu singen", und so würden wir einen Sängerkrieg, womöglich mit Koloratur-Arien, jedenfalls aber mit melodischen Treffern erhalten, die die Sänger außerordentlich gern singen und das Publikum ungewöhnlich stark applaudiren würde.

Der Formalist aus der klassischen Schule verwirft zwar diese Verherrlichung des bel canto, er behält aber doch den Rahmen bei. Er sagt: „Ohne Form giebt es keine specifische Musik; und da mir die Musik höher steht, als die dramatische Wahrheit, so müssen die Sänger abgerundete Arien singen, um das musikalische Princip zu wahren." Auf diesem Standpunkte stehen, oder standen wenigstens, die meisten Opernkomponisten.

C. M. v. Weber sagte aber sehr richtig: „Im Sängerkriege, wo die Sänger sich nicht vorbereiten konnten, weil ihnen die zu lösende Aufgabe erst im Momente des Auftretens gestellt wurde, und wo jeder folgende Sänger durch den vorhergehenden die unmittelbare Anregung zu seiner Beantwortung erhält — im Sängerkriege ist die geschlossene Arienform keinesfalls am Platz, denn sie ist unwahr, situationswidrig, also undramatisch. Die Oper ist kein Oratorium, die Bühne ist kein Konzertsaal. Lieber gebe ich den ganzen Plan auf, als daß ich so bewußtvoll gegen die dramatische Wahrheit verstoße."

Die realistische Schule, die sich jetzt bei den Franzosen bis zum Naturalismus herangebildet hat, und in Deutschland bei den Aufführungen der Meininger im Drama sich mit Erfolg geltend

macht, sagt umgekehrt: „Naturwahrheit ist das allein richtige Princip. Wir müssen genau zu kopiren suchen, wie die Minnesänger damals auf der Wartburg im Jahre 1207 gesungen haben. Die Wartburggesänge sind ja nachträglich niedergeschrieben worden, die Singweise der Minnesänger ist uns auch nicht unbekannt geblieben; auf der Jena'schen Bibliothek finden wir die Handschriften, die v. Hagen herausgegeben hat. Also entziffern wir diese Notenschrift, legen den rhapsodischen Gesängen die einfache Begleitung mit Harfe und Fiedel unter, wie sie damals üblich gewesen — und wir haben streng historische Musik." — Die Meininger würden dazu auch noch eine genaue Nachbildung der damaligen Instrumente — womöglich aber diese selbst im Original — aufzutreiben suchen.

Der Real-Idealist endlich sagt: „Vermeiden wir alles Unnatürliche, Unwahrscheinliche; kopiren wir aber auch nicht ängstlich die Natur. Geben wir sozusagen keine musikalischen Photographien, sondern musikalische Stimmungsbilder, welche der Wahrheit entsprechen, aber die Natur idealisiren." — Dieses einleuchtende Princip würde sicher viel mehr Anhänger gefunden haben — wenn man nur gewußt hätte, wie diese Theorie in die Praxis umzusetzen wäre! Die Forderung nach deklamatorischer Musik ist leichter gestellt, als ausgeführt. Um den Dialog zu vermeiden, hatte man früher das sogenannte Parlando- oder secco-Recitativ eingeführt, zuerst nur mit einigen Akkorden begleitet, dann reicher instrumentirt. Unsere größten Meister, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, hatten die recitativische Form mit großer Wirkung angewendet, aber konsequent hatte sie keiner durchgeführt, weil die Recitativ-Form fast immer nur als Bindeglied zu den Arien diente.

Im Sängerkrieg auf der Wartburg war nun eine Situation geschaffen, für welche die deklamatorisch-musikalische Form die einzig richtige war; hier lag aber gerade die Gefahr nahe, durch eine fortgesetzte Anwendung derselben monoton zu werden. Richard Wagner hat den Schritt gewagt und der Wurf ist ihm gelungen. Der Wettkampf der Wartburgsänger ist ein dichterischer, aber kein musikalischer. Die Aufgabe ist gestellt, „der Liebe Wesen zu ergründen"; jeder Minnesänger löst sie auf verschiedene Weise, aber den Charakter freier Improvisation verleugnet dabei keiner. Der Streit kommt immer mehr und mehr in Fluß, und so erst nach

und nach mit ihm auch die Musik, welche rein recitativisch beginnt, dann in das Deklamatorische übergeht und erst ganz zuletzt, auf dem Höhepunkte der Leidenschaft, in zwei liedartigen Sätzen Wolfram's und des Tannhäuser sich gipfelt, wovon Wolfram's Gesang immer noch den Charakter einer begeisterten Improvisation, nicht den einer vorbereiteten Arie zeigt.

Wenn, als Antwort darauf, Tannhäuser sein Venuslied anstimmt, so geschieht dies in völliger Selbstvergessenheit der Leidenschaft. Er kennt nichts Höheres als den Preis der Venus, den er einst gedichtet und der Göttin selbst gesungen hat. Im Sängerkrieg wird das Venuslied zu seiner schärfsten Waffe; sie fällt ihm im entscheidenden Momente ein — führt aber auch sofort zur Katastrophe.

Der Bau dieses Sängerkrieges ist ein äußerst kunstvoller; er ist ohne Vorbild, vom Dichterkomponisten selbständig erfunden. Aber das Publikum wußte nicht, was Wagner damit beabsichtigte, es erkannte noch weniger, was er erreicht hatte.

Mit der Unmöglichkeit, dem „Tannhäuser" einen populären Erfolg oder überhaupt nur Verbreitung auf den deutschen Theatern zu verschaffen, mußte Richard Wagner zugleich den gänzlichen Verfall seiner äußeren Lage erkennen. Dreimal nach einander gescheiterte Hoffnungen, verfehlte Unternehmungen! Es gehörte der Riesengeist Wagner's dazu, da an seiner Zukunft nicht zu verzweifeln, in seinem künstlerischen Glauben nicht einen Moment zu wanken. Im Gegentheil — er begann die Dichtung und Komposition des „Lohengrin", der ihn momentan noch weiter vom Publikum, von der künstlerischen Gegenwart überhaupt, entfernen mußte. Eines hielt ihn aufrecht: seine Kunst, die für ihn nicht mehr ein Mittel zum Ruhm- und Gelderwerb, sondern nur noch zur Kundgebung seiner Anschauungen an fühlende Herzen war.

Er wandte sich in dieser Zeit der gänzlichen künstlerischen Vereinsamung wieder mit mehr Eifer als in den letzten Jahren dem Kunstinstitute zu, an dessen Leitung er nun schon seit 6 Jahren als Kapellmeister betheiligt war. Was Richard Wagner als Dirigent war, weiß jetzt die Welt. Damals wußte es nur Dresden; aber die sächsische Residenz wußte es auch zu schätzen. Wenn Wagner eine Oper einstudirt hatte, war dies immer ein Ereignis; denn einestheils wählte er stets die bedeutendsten aus, und andern-

theils war die Ausführung eine ideale. Mit „Euryanthe“ und „Armide“ hatte er seine Kapellmeisterthätigkeit begonnen; „Don Juan“, „Zauberflöte“, „Freischütz“, „Fidelio“ und „Iphigenie in Aulis“ folgten; dann „Hans Heiling“, „Jessonda“, „Vestalin“. — „Iphigenie in Aulis“ unterzog er vorher einer mustergültigen Überarbeitung; er revidirte den Text, retouchirte die Instrumentation, zog Einiges zusammen, schob kleine Verbindungsglieder ein und änderte den Schluß. Die Bearbeitung, ein Muster von feinem Verständnis und Pietät, ist später erschienen; sie dient jetzt fast überall zur Grundlage der Aufführungen dieses Gluck'schen Werkes. Epochemachend war auch die Leitung der Pensionskonzerte der königl. Hofkapelle, denn Abonnementskonzerte gab es damals in Dresden noch nicht. In diesen alljährlich zweimal stattfindenden Konzerten führte Richard Wagner vor Allem Beethoven'sche Symphonien in nie gehörter Vollkommenheit auf, namentlich seine Lieblinge, die Eroica, C-moll, A-dur und F-dur — und natürlich die Neunte, diese in Dresden überhaupt zum ersten Male. Er schrieb hierzu einen klassischen Kommentar, der für immer mustergültig geworden ist.

Außer einigen Gelegenheitskompositionen, die er als königl. sächsischer Hofkapellmeister nicht umgehen konnte (zur Enthüllung des Monuments für König Friedrich August; zur Begrüßung des Königs nach seiner Rückkehr von England), hatte Richard Wagner, als Festdirigent des sächsischen Männergesangfestes in Dresden, auch eine Kantate für Männerchöre geschrieben, die in der fast unübersehbaren Litteratur des Männergesanges als Unikum dasteht: „Das Liebesmahl der Apostel“, zum ersten Male in der Frauenkirche zu Dresden aufgeführt (Juli 1843). Das Werk ist für drei getheilte Männerchöre geschrieben, die zuerst a capella singen, bis später ein großes Orchester machtvoll hinzutritt. Nicht nur das poetisch-religiöse Motiv des Liebesmahles, sondern auch Einzelheiten in der Ausführung, namentlich die „Stimmen aus der Höhe“, zeigen uns eine eigenthümliche Ideenverbindung mit Grundgedanken des „Parsifal“. Natürlich blieb auch diese prächtige Komposition zunächst ohne alle Beachtung; sie stellte an den Männergesang Anforderungen, die unsere landesüblichen Liedertäfler entweder nicht erfüllen konnten, oder wollten.

Im Jahre 1844 wurden die sterblichen Überreste C. M. v. Weber's von London nach Dresden heimgebracht. Richard Wagner war bei

der Förderung dieses pietätvollen Unternehmens äußerst thätig gewesen; der künstlerische Empfang seines Lieblings in Dresden war ganz sein Werk. Er schrieb einen Trauermarsch (über Motive aus „Euryanthe") für Blasinstrumente; er dichtete und komponirte den Gesang an Weber's Grabe; er hielt eine begeisterte Rede, worin er u. a. sagte: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als Du! Der Britte läßt Dir Gerechtigkeit widerfahren, der Franzose bewundert Dich, aber lieben kann Dich nur der Deutsche!" —

Das waren einzelne Lichtpunkte in Richard Wagner's Kapellmeisterleben. Im Ganzen fühlte er sich aber in seiner Stellung immer unbehaglicher, und diese Stimmung steigerte sich bis zum Unerträglichen, als er nun seinen „Lohengrin" vollendet hatte, aber mehr als ein Jahr vergehen sah, ohne daß man Anstalten machte, ihn in Dresden zur Aufführung zu bringen. Die Intendanz war ängstlich geworden durch den succès d'estime des „Tannhäuser"; der Komponist stellte für die Aufführung des „Lohengrin" überdies noch erhöhte Anforderungen an die Vermehrung und Besetzung der Blasinstrumente rc. — Man machte Ausflüchte, zog andere Opern vor und erregte dadurch die Erbitterung Wagner's, der von seinem „Lohengrin" nichts zu hören bekam, als das erste Finale, das er bei einem Festkonzert zum 300jährigen Jubiläum der Hofkapelle (22. Sept. 1848) dirigirte. Erst 13 Jahre später sollte er sein Werk zum ersten Male ganz hören! Er fast zuletzt — denn damals war „Lohengrin" schon auf den deutschen Bühnen heimisch.

Im „Lohengrin" beschritt Wagner den von ihm einmal als richtig erkannten Weg noch viel konsequenter, als im „Tannhäuser", völlig frei von jeder Rücksichtnahme auf die Anforderungen des damaligen Kunstgeschmacks. Er fragte nicht darnach, ob das Publikum, ob die Kritik gesonnen sein würden, ihm zu folgen, ihn zu verstehen. Im „Lohengrin" führte er seine Principien zum ersten Male konsequent durch, und zwar so konsequent, daß er hier im Einzelgesang die geschlossenen Formen vollständig ausschloß.

Das Princip der Leitmotive, d. h. der, die Personen und entscheidenden Vorgänge auf der Bühne charakterisirenden Phrasen, welche wiederkehren, so oft die sie betreffenden Situationen oder Gedanken berührt werden, ist im „Lohengrin" zum ersten Male mit Konsequenz durchgeführt; der deklamatorische Stil ist durch ein reiches

instrumentales Leben unterstützt und gehoben — ich erinnere nur an die Erzählung Lohengrin's vom heiligen Gral.

Nichts ist irriger, als die Behauptung, Wagner habe keine Erfindung, keine Melodie. Bei ihm ist im Gegentheil Alles Melodie. Aber diese tritt nur nicht in geschlossenen, wiederkehrenden Formen auf; sie ist dadurch im ersten Moment schwieriger zu verfolgen, verlangt aber vom Komponisten auch eine um so größere Gestaltungskraft, um unser Interesse festzuhalten und nicht in Monotonie zu verfallen.

Da es Wagner nicht darauf ankommt, absolute Musik zu machen, die ohne Kenntnis der Dichterworte, ohne Kenntnis der Situation, oder der scenischen Vorgänge, dieselbe Wirkung machen würde; da es ihm noch weniger darauf ankommen kann, dem oberflächlichen Ohre durch Melodien zu gefallen, die eben nichts als Melodien sein wollen, nur um zu gefallen; sondern da er unablässig auf Korrektheit und Wahrheit des Ausdrucks, auf intimen Zusammenhang zwischen Wort, Situation und Ton bedacht ist: so kann er auch nur dann richtig erfaßt werden, wenn man dies alles zugleich immer im Auge behält und Keines vom Andern trennt. Eine gewisse Gedankenarbeit ist also zu seinem Verständnis immerhin erforderlich, ein Versenken in die Stimmung, eine willige Hingebung an seine Führung.

Aber jede echt dramatische Dichtung verlangt ganz dasselbe. Wer sich in Lessing's „Nathan", in Goethe's „Iphigenie", in Sophokles' „Antigone", in Shakespeare's „Hamlet" nicht voll und ganz zu versenken vermag, der gewinnt eben so wenig das volle Verständnis dafür, der hat nicht den vollen Genuß, steht also dem Kunstwerke, je nach dem Maße seiner Empfänglichkeit, ferner oder näher. Das musikalisch-dichterische Kunstwerk, das Richard Wagner's Ideal ist, hat vor der bloßen Wortdichtung aber den großen Vortheil voraus, daß die Stimmung, welche der Dichter durch seine Worte allein hervorrufen muß, hier durch die Musik vorbereitet, getragen und gehoben wird, daß die Musik also hier die Phantasie des Hörers wesentlich belebt, bestimmt und hebt.

Die Dichter kennen den Vortheil, den die Musik ihnen bietet, sehr wohl; sie verlangen deßhalb für bestimmte Momente geradezu Musik. Schiller hat dies vor Allem gethan, und zwar besonders in seinen späteren Werken: im „Tell", in der „Braut von Messina",

der „Jungfrau von Orleans“; ebenso Goethe im „Faust“. Die Dichter halten auch darauf, daß zu ihren Dramen Ouverturen und Zwischenaktsmusik gespielt wird, lediglich deßhalb, um Stimmung zu machen, um den Zuschauer in eine idealere Sphäre zu heben. Welche Wirkung dadurch erzielt wird, wissen wir aus „Egmont“, aus dem „Sommernachtstraum“.

R. Wagner erhebt nun in seinen Werken zum konsequenten Princip, zum organischen Kunstmittel, was der Dichter immer nur als Accidens, als mehr oder weniger zufälliges Hilfsmittel betrachten muß, weil er eben nur Dramen, und nicht musikalische Dramen schreibt. Wir haben bei Wagner also ein Zusammenwirken mehrerer Künste, das, was er unter dem Gesammtkunstwerk versteht, in welchem mehrere Künste sich ergänzen und gegenseitig unterstützen. Denn auch an die Kunst der Darstellung werden bei solchen musikalischen Werken, die nicht auf den einseitigen Kunstgesang hinwirken, ganz andere, hochgehende Anforderungen zu stellen sein. Der echte Wagner-Sänger muß Sänger und Schauspieler zugleich sein, und zwar letzteres in solchem Maße, daß man aussprechen kann, daß der Wagner-Sänger sogar in erster Linie Darsteller, in zweiter erst Kunstsänger sein soll. Hieraus schon geht hervor, wie ganz anders die Bedingungen sind, welche der Wagner'sche Stil an Alle stellen muß, wenn er zur vollkommenen Darstellung, und damit zum vollkommenen Verständnis gelangen soll. Wagner steht hier dem Dramendichter hohen Stils näher, als dem Opernkomponisten alten Stils. Deßhalb kann man ihn nicht verstehen, wenn man ihn einseitig, als Opernkomponist, auffassen will.

Ich habe hier über den Standpunkt, den Wagner beim „Lohengrin“ erreichte, schon hinausgegriffen, und bin bereits bei seiner letzten und größten Periode angekommen, welche die dritte Gruppe seiner Werke umfaßt, d. h. diejenigen, um welche jetzt noch heftig gestritten wird. Denn die Zeiten, wo man über die künstlerische Berechtigung von „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ sich streiten mußte, sind glücklich überwunden. Wagner hat sein Publikum schon so weit nachgezogen — oder richtiger gesagt, herangebildet — daß es den Werken seiner zweiten Periode, die vollständig in die vierziger Jahre fällt und mit „Lohengrin“ abschließt, jetzt ein unbestrittenes Verständnis, ja seine volle Sympathie entgegenbringt. Erst mit dem großen Nibelungenwerke, welches er in den fünfziger

Jahren begann, treten diese Kunstprincipfragen in ihrer ganzen Schärfe, mit allen ihren weitumfassenden Konsequenzen hervor. —

Die Erkenntnis, daß es ihm unmöglich gemacht wurde, einestheils mit dem Publikum sich zu verständigen, anderntheils einen entscheidend günstigen Einfluß auf die Dresdener Theaterverhältnisse zu gewinnen, hatte Wagner seine amtliche Stellung schon längst verleidet. Als nun das Jahr 1848 kam und allenthalben Reformen, Neuorganisationen, Fortschrittsbewegungen hervorrief, glaubte Wagner endlich den Moment gekommen, auch für die Stellung der Musik, des Theaters im Staate fördernd wirken zu können. Er arbeitete einen Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen aus — natürlich ganz vergeblich. — Es blieb beim Alten.

Das machte Wagner zum Revolutionär. Er wurde durch die Fruchtlosigkeit aller seiner Reformversuche, der künstlerischen, wie der administrativen, dahin geführt, daß nur noch eine gänzliche Umgestaltung aller Verhältnisse hier zu helfen vermöchte. Er strebte nach einer allgemeinen Reform der politischen und socialen Zustände, um auf einem neuen Fundamente auch neue Kunstzustände zu gestalten.

Die Dresdener Maitage von 1849 kamen. Richard Wagner stand nicht auf den Barrikaden, wie man behauptet hat — aber er hatte die „musikalische Direktion“ der Revolution übernommen; er leitete die Signale, die Sturmglocken; er organisirte auch den Zuzug von auswärts und feuerte durch Reden zum Kampfe an.

Das Kaiser-Alexander-Regiment von Berlin bereitete der Revolution ein schnelles, blutiges Ende. Wagner's Freunde — darunter sein treuer Musikdirektor Röckel — wurden gefangen. Er und Semper entgingen dem Standrecht, dem Zuchthaus nur durch schnelle Flucht. —

Richard Wagner war politischer Flüchtling, steckbrieflich verfolgt: das war das Ende seiner Kapellmeisterthätigkeit in Dresden! — —

Für den Abscheu des Meisters vor allem, was moralischer oder künstlerischer Zwang war, kann nichts deutlicher sprechen, als das Bekenntnis des mittellosen, aussichtslosen Flüchtlings, als er nun Dresden hinter sich hatte: „Mit nichts kann ich das Wohlgefühl vergleichen, das mich — nach Überstehung der nächsten, schmerzlichen Eindrücke — durchdrang, als ich mich frei fühlte, frei von der Welt marternder, stets unerfüllter Wünsche, frei von den Verhältnissen, in denen diese Wünsche meine einzige, verzehrende Nah-

rung gewesen waren; als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgendwelcher Art!" —

Die Partitur seines „Lohengrin" war sein einziger Besitz. Er verkaufte sie für wenige hundert Thaler in Leipzig, um das nothwendigste Geld zu erhalten. In Weimar machte er Halt. Hier war auch sein Halt. Hier stand, seit Kurzem erst, Franz Liszt an der Spitze der Hofkapelle, Franz Liszt, den Wagner während seines Pariser Aufenthalts zwar schon gekannt, aber noch nicht erkannt hatte; der ihn später in Dresden aufsuchte, als der erste, welcher „Tannhäuser" (1848) zur Aufführung verlangte. Schon diese Thatsache mußte die beiden Künstler wesentlich näher führen; aber welches durchdringende Verständnis, welche sympathische Verwandtschaft Liszt für Wagner's Kunstintentionen besaß, konnte dieser erst beurtheilen, als er nun, auf seiner Flucht, zum ersten Male seinen „Tannhäuser" unter Liszt's Leitung hörte. „Liszt ist mein zweites Ich! Was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte" — rief Wagner aus, und legte sofort die Zukunft seiner Werke mit vollstem Vertrauen in Liszt's Hände. In dem Augenblicke, wo er heimatlos geworden, gewann er die lang ersehnte, bisher immer am falschen Orte gesuchte und nie gefundene Heimat für seine Kunst. — Es war eine wunderbare Fügung!

Liszt verdanken wir es ganz allein, daß gerade zu der Zeit, wo Wagner für die deutsche Kunst verloren schien, er der deutschen Kunst siegreich und dauernd gewonnen wurde. Zehn Jahre hindurch lag der Schwerpunkt der Weiterentwickelung in dem kleinen Weimar. Es hat, wie einst zu Goethe-Schiller's Zeit, auch diesmal seine Mission voll erfüllt.

Die Schicksale der Werke Wagner's waren von jetzt an auf Jahre hinaus von den persönlichen Schicksalen ihres Schöpfers getrennt — auch ein kaum noch dagewesener Fall, für deren Verbreitung aber ein entschieden glücklicher. Es ist ja nicht zu bezweifeln, daß die Wagner'schen Werke unter allen Umständen durchgedrungen, und zur Anerkennung gelangt wären; aber wie lange das gedauert, ob ihr Schöpfer nicht vorher darüber zu Grunde gegangen wäre — wer kann das wissen? Wenn Richard Wagner in der letzten Stunde in Liszt nicht „sein zweites Ich" gefunden hätte, wer hätte sich seiner angenommen, und wem hätte er seine künstlerische Zukunft anvertrauen sollen? Er, dem es nicht einmal in Dresden, als er dort

Kapellmeister und eine Zeit lang Liebling des Publikums gewesen, geglückt war, seine neuesten Werke einzubürgern, sollte als Flüchtling, aus weiter Ferne mehr erreicht haben? Unmöglich — namentlich da auch den bisherigen „künstlerischen“ Bedenken der Hoftheater die politischen nunmehr höchst erwünscht zu Hilfe kamen. Die Opern eines Revolutionärs, eines steckbrieflich Verfolgten auf den Hoftheatern — ein fast undenkbarer Fall!

Der Großherzigkeit des Großherzogs von Weimar — eines dem königlich sächsischen Hofe nahe verwandten Fürsten — verdanken wir es, daß dieser, alle politischen Rücksichten bei Seite lassend, nur die künstlerischen auf seiner Hofbühne walten ließ; daß er, auf Liszt's Autorität hin, die Einstudirung des „Lohengrin“ befahl, den noch Niemand gehört hatte, und dieses Werk auf seiner Bühne hielt, trotzdem Jahre lang Niemand seinem Beispiele zu folgen wagte.

Von der denkwürdigen Aufführung des „Lohengrin“ auf der Weimarer Hofbühne (zu Goethe's Geburtstag 1850) datirt der Beginn der litterarischen „Wagner-Bewegung“, die gleichfalls von Weimar ihren Ausgang nahm. Liszt war auch hier der Erste, welcher Bahn brach in seiner Broschüre über „Lohengrin und Tannhäuser“, während gleichzeitig Franz Brendel, der Redakteur der von Robert Schumann gegründeten „Neuen Zeitschrift für Musik“, mit fliegenden Fahnen zur „Wagner-Partei“ überging und ihr überzeugungsvoll treu blieb. Daß gerade die beste und einflußreichste musikalische Zeitung damaliger Zeit, die noch dazu in der Mendelssohn-Stadt Leipzig erschien, sich zum Organ der Weimarischen Schule machte, erregte nicht geringe Sensation, gab aber auch das Signal zu wüthenden Sturmangriffen von allen Seiten. Eine Periode der heftigsten Polemik begann, an der sich die besten Köpfe auf beiden Seiten betheiligten. Eine definitive Entscheidung konnte allerdings dadurch nicht herbeigeführt werden. Diese hing nur von der Bühnenwirkung der Werke selbst ab. Aber die Polemik erhielt die Wagner-Frage fortwährend im Fluß; sie verhütete vor Allem das gefährliche Todtschweigen, unter welchem „Holländer“ und „Tannhäuser“ in Dresden Jahre lang gelitten hatten; sie erregte zunächst die Neugierde, dann das Interesse des Publikums, und zwang so indirekt die Theaterdirektoren zur Annahme und Aufführung der Wagner'schen Werke, von denen „Tannhäuser“ weit schneller als „Lohengrin“ seinen Weg über alle Bühnen machte.

Von gegnerischer Seite, die mit allen Mitteln kämpfte, wurde damals verbreitet, die ganze Agitation sei nur eine künstlich erzeugte, durch unlautere Mittel erhaltene. So unbegreiflich erschien es Autoritäten, wie Hauptmann und Jahn, daß man überzeugungsvoll, aus reiner Begeisterung, so unbedingt, so rücksichtslos für die Wagner'sche Kunst eintreten könne. Und doch war es so — und ist so geblieben. Damals war die Wagner-Gemeinde ein kleines Häuflein, jetzt ist sie eine Großmacht geworden. Dreißig Jahre hat dieser Wagner-Kampf gedauert — jetzt wird er bald genug beendigt sein. Die ersten fünfzehn Jahre stritt man nur über „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin", dann über R. Wagner's Kunstprincipien im Allgemeinen. Als aber nun jene drei Opern auf allen Repertoiren ebenso fest standen, wie in der Sympathie des Publikums, sorgte R. Wagner durch seine neuen Werke reichlich dafür, daß der Kampf nicht zur Ruhe kam. Mit jedem neuen begann er aufs neue — das Resultat war aber immer das gleiche.

Eine geraume Zeit hindurch befolgten die Gegner die Taktik, Wagner's Werke von dessen Theorie zu trennen, erstere (weil sie schließlich mußten) anzuerkennen, letztere, als mit dem Meister selbst gar nicht identisch, zu verwerfen. Als aber „Tristan und Isolde" auf der Bühne erschienen (1865), war es auch mit diesem divide et impera zu Ende. Hier war der alte Opernbegriff absolut nicht mehr festzuhalten; das musikalische Drama, bisher nur eine Theorie, stand in Wahrheit vor uns. Für „unmöglich" konnte man es nun nicht mehr erklären, für „lebensunfähig" aber auch nicht. Der Schritt vom „Lohengrin" zu „Tristan" war noch größer, als der von „Rienzi" zu „Lohengrin".

Unterdessen saß R. Wagner als Flüchtling in Zürich — einsam, oft an Allem verzweifelnd — und griff zur Feder des Schriftstellers, um seinem Herzen Luft zu machen. Er hatte leider jetzt Zeit genug dazu; aber es war auch eine Nothwendigkeit, daß er dazu gelangte, seine Kunstprincipien zu entwickeln. Daß „Lohengrin" eine Übergangsform war, fühlten Freunde, wie Gegner; nur daß erstere darin den Anfang, letztere das Ende erblickten. Die maßgebenden Grundsätze bedurften aber nunmehr zu ihrer Konsolidirung der historischen, wie der ästhetischen Begründung, und diese konnte man nur vom Schöpfer dieses Werkes selbst erwarten.

Schlag auf Schlag erschienen von Wagner: „Kunst und Revo-

lution" (1849), „Das Kunstwerk der Zukunft" (1850) und „Oper und Drama" (1851). Die erste Broschüre schoß nur erst Bresche, sie war mehr negirend, und in der vollen Aufregung des Revolutionsjahres geschrieben. R. Wagner glaubte an die historische Berechtigung der Revolution, er suchte aber auch den Weg zur Rettung auf. Die politische Zukunft wollte er nicht prophezeien, aber er fühlte sich begeistert, das Kunstwerk zu zeichnen, das auf den Trümmern der alten Kunst erstehen sollte. „Wo einst die Kunst schwieg, begann die Staatsweisheit und Philosophie; wo jetzt diese zu Ende sind, da fängt wieder der Künstler an" — war der Grundgedanke. R. Wagner stand hier als Künstler auf dem Standpunkte Ludwig Feuerbach's als Philosoph. Er gab ihn später selbst wieder auf, und wandte sich zu Schopenhauer, dem er treu geblieben ist.

Man kann wohl behaupten, daß, wenn Richard Wagner seine, so vieles Aufsehen, aber auch so vielen Widerspruch verursachenden Schriften nicht veröffentlicht hätte, sein Wirken als Komponist weniger heftig angefochten worden wäre und er sich keine principielle Gegnerschaft heraufbeschworen hätte, die ihm auf Schritt und Tritt den Weg auf die Bühnen und zu dem Publikum verlegte, und bei jedem neuen Werke immer aufs neue ihm die Sympathie der Nation zu entziehen suchte, für die er dachte, dichtete und schuf. Daß alle diese feindlichen Anstrengungen schließlich Nichts erreicht haben, daß R. Wagner mit jedem neuen Werke nur immer größere Erfolge errungen hat, beweist um so klarer ihre zwingende Macht.

Aber ebensowenig dürfen wir uns verhehlen, daß das Verständnis seiner dramatisch-musikalischen Werke und insbesondere der Ziele, die er mit ihnen erreichen, der wichtigen Kunstfragen, die er mit ihnen lösen wollte und wirklich löste, gerade durch seine Schriften ganz wesentlich gefördert worden ist, sodaß deren Erscheinen wiederum als durchaus nothwendig zu betrachten ist.

Die Stellung R. Wagner's zum Publikum wie zur Kritik war somit folgende: Bis zur Publikation seiner ersten Schriften wurde er nur als Opernkomponist betrachtet; zwar als ein origineller, oft seltsame, unverständliche Wege verfolgender, mit denen man durchaus nicht immer einverstanden war, aber immerhin nur als Opernkomponist. Nachdem er aber öffentlich ausgesprochen hatte, was er erstrebte und was er entschieden verwarf, ging Vielen, ja sogar den Meisten, erst ein Licht darüber auf, was er mit seinen Werken

eigentlich erreichen wollte und bereits erreicht hatte. Mit der Erkenntnis, daß man es mit einem Reformator, ja mit einem wahren „Kunst-Revolutionär“ zu thun hatte, brach die Opposition los — denn nun erst sah man, daß es einen Kampf ums Dasein der alten Oper und ihrer Traditionen galt. — Alle, welche ein Interesse daran hatten, diese alte Oper in ihrer bisherigen Weise zu pflegen und zu erhalten, schlossen sich instinktiv aneinander und bildeten eine Phalanx, die Wagner, ein echter Winkelried, allein durchbrechen mußte, wobei er jedoch freie Bahn machte, ohne selbst dabei unterzugehen. Die Vorkämpfer der Wagner'schen Schule sprachen es geradezu aus, daß man Wagner's Werke erst dann ganz verstehen könne, wenn man auch seine Kunstlehre richtig erfaßt habe. Das Publikum im Großen und Ganzen hat sich allerdings mit diesen theoretischen Fragen nicht viel befaßt; aber es hatte doch schließlich den Gewinn davon, indem dadurch für die Beurtheilung ein ganz neuer Standpunkt gewonnen wurde, der zur Aufklärung, zum Verständnis und somit auch zu größerer Genußfähigkeit führte.

Das große Publikum steht mit seinen vollsten Sympathien für R. Wagner eigentlich heute noch beim „Lohengrin“. Das ist der direkte Beweis, daß dieser größere Theil seiner übrigens ganz warmen und aufrichtigen Verehrer damit noch vollständig auf dem früheren Opernboden steht. Diesem Publikum ist der Standpunkt, von welchem aus man zu dem vollen Verständnis der letzten Periode Wagner's gelangt, noch nicht aufgegangen. Das kann auch so schnell nicht erreicht werden, weil eine langjährige Gewohnheit, hundertjährige Traditionen dagegen sind. Es macht nicht weniger Mühe, eine uns geläufig und lieb gewordene Kunstgewöhnung zu verlassen, als irgend eine andere Gewohnheit der Sitte oder des Glaubens. — Bei Beethoven haben wir ganz dasselbe erlebt. Es mußte eine ganze Generation darüber hingehen, bevor die Berechtigung der dritten Periode seines Schaffens anerkannt worden ist. „Verstanden“ wird sie heute noch lange nicht von Allen.

In seinem Fundamentalwerke „Das Kunstwerk der Zukunft“ geht Wagner von dem Satze aus: „Wie der Mensch sich zur Natur verhält, so verhält sich die Kunst zum Menschen“.

Die Kunst wird nicht eher das sein, was sie sein kann und soll, bis sie das treue Abbild des vollkommenen Menschen und seines wahrhaften innersten Lebens ist; bis sie also nicht mehr von den Irrthümern und Entstellungen unseres modernen Lebens die Bedingungen ihres Daseins erborgen muß. Die Kunst darf weder der despotischen Laune der Mode unterworfen sein, noch soll sie eine Dienerin des Luxus d. h. der Befriedigung eingebildeter Bedürfnisse werden. — Innerhalb des modernen Lebens mit seinen Ausartungen bringt es die Kunst in ihrem Streben nach Naturwahrheit nur bis zur Manier, mit ihrem stäten unruhigen Wechsel. Die Kunst ist aber kein künstliches Produkt; sie entsteht aus einer inneren Nothwendigkeit. Die alte hellenische Kunst ist die wahre, die rein menschliche Kunst; das ideale Kunstwerk wird hier zur lebendig dargestellten Religion.

Wie aber kein Einzelner eine Religion erfinden kann — die dies versuchen, sind immer falsche Propheten — so vermag auch kein Einzelner das wahre Kunstideal allein zu schaffen. Dies ist das Produkt gemeinsamen Strebens und Schaffens der ganzen Nation; es ist eben das Kunstwerk der Zukunft, das wir suchen. —

Bei diesem Fundamentalsatze halten wir einen Moment inne, um uns zu fragen, ob Wagner's Gegner ihn jemals haben verstehen wollen? — Ihre Hauptanklage war die, Wagner habe sich in grenzenloser Überhebung vermessen — ganz allein das „Kunstwerk der Zukunft" erfunden und hergestellt zu haben. Und hier sagt er doch mit klaren Worten, daß dieses wahre Kunstideal das Produkt gemeinsamen Strebens und Schaffens sein solle und müsse! — Ich erinnere Sie hier an den Entrüstungssturm, den Wagner's Worte am Schluß der ersten Baireuther Festspiele hervorriefen: „Sie haben gesehen, was wir leisten können. Wenn Sie nun wollen, so haben wir eine deutsche Kunst!" — Das hieß nichts Anderes als: „Ich habe Ihnen gezeigt, auf welchem Wege ich mein Ideal der national-deutschen Kunst zu erreichen suche. Wie weit wir es gebracht, haben Sie jetzt gesehen. Um es noch weiter zu bringen, um das Kunstwerk der Zukunft dauernd zu gestalten, bedarf es Ihres gemeinsamen Wollens, Ihres einmüthigen Strebens". —

Drei künstlerische Hauptfähigkeiten des Menschen haben sich in Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst zum dreifachen Ausdruck menschlicher Kunst herangebildet, und zwar zunächst im ursprüng-

lichen Kunstwerk der Lyrik und sodann in höchster Vollendung im Drama. Ursprünglich waren sie untrennbar, sie traten auch im griechischen Drama vereint auf. Wie aber beim Thurmbau zu Babel die Völker, als ihre Sprachen sich verwirrten, sich schieden, um jedes seinen besonderen Weg zu gehen, so schieden sich auch die Kunstarten, als das Nationalgemeinsame in egoistische Besonderheiten sich zersplitterte.

Die urälteste aller Kunstarten ist die Tanzkunst, deren künstlerischer Stoff der leibliche Mensch selbst ist; sie wird durch den Rhythmus erst zur Kunst, und der Rhythmus bildet auch das natürliche Band, welches die Tonkunst mit der Tanzkunst verbindet. Im Drama veredelte sich die Tanzkunst zu ihrem geistigsten Ausdrucksvermögen, zur Plastik und Mimik. Aber losgelöst von der Schwesterkunst entartete sie auch am ehesten: sie sank zum Ballet herab, im besten Falle zur Pantomime, d. h. zum absolut stummen, also widernatürlichen Schauspiele. —

Ganz neuerdings haben wir wieder an den „Geschöpfen des Prometheus" erfahren können, daß die Pantomime eine Zwittergattung ist, der selbst die Musik eines Beethoven kein dauerndes Leben, ja nicht einmal eine durchgreifende Wirkung einzuhauchen vermochte. Solche Wiederbelebungsversuche dienen nur dazu, Wagner's Kunstlehren ad oculos zu demonstriren.

Als die Tonkunst sich aus dem Reigen der Schwesterkünste loslöste, nahm sie, als nächste Lebensbedingung — wie die leichtfertige Tanzkunst sich von ihr das rhythmische Maß entnommen hatte — von der sinnenden Schwester Dichtkunst das Wort mit; aber nicht das geistige, dichtende Wort, sondern nur das körperlich unerläßliche, den verdichteten Schall. So lange das Wort im Drama die Macht hatte, gebot es logisch Anfang und Ende; sich selbst überlassen, folgte die Tonkunst nur noch den Gesetzen der Harmonie, des mehrstimmigen Gesanges, in welchem das Wort untergeht. Der Kontrapunkt gelangte zur Herrschaft, d. h. die Mathematik des Gefühls. In seiner Erfindung gefiel sich die abstrakte Tonkunst dermaßen, daß sie sich als absolute Kunst fühlte. Aus einem Herzensbedürfnis war sie zur Verstandessache geworden.

Wie die Tanzkunst nur noch im Nationaltanz Charakter und ursprüngliche Eigenthümlichkeit sich zu bewahren mußte, so rettete sich die Musik aus dem Irrgarten des Kontrapunkts in die Volks-

weise, in das mit der Dichtung innig verwebte, von ihr sicher begrenzte Lied. Sobald die schönheitsbedürftige Kunstwelt endlich wieder Menschen auf der Bühne darzustellen suchte, und Menschen, nicht mehr Orgelpfeifen, singen ließ — es war dies zur Zeit der „Renaissance“, wie wir früher gesehen haben — bemächtigte sie sich der Volksweise, konstruirte aber aus ihr die Opern-Arie, ein Zwittergeschöpf, das der Natur ebenso widerstreitet, wie das Ballet.

Losgelöst von dem bis zum Sinnlosen entstellten Worte, entwickelte endlich die Tonkunst, als Instrumentalmusik, nun ein selbständiges Leben. Als Träger der Tanzweise hatte sie sich die rhythmische Melodie herangebildet; sobald sie auch die Harmonie des mehrstimmigen Gesanges aufnahm, wurde die harmonisirte Tanzweise die Basis des reichsten Kunstwerks: der modernen Symphonie, welche durch Haydn, Mozart und Beethoven zur höchsten Vollendung gebracht wurde, indem diese die symphonischen Formen, die bis dahin gleichfalls kontrapunktisch eingeschnürt waren, durch den warmen Athemhauch der natürlichen Volksweise durchdringen und beseelen ließ.

R. Wagner charakterisirt nun die Symphonie Haydn's, Mozart's und Beethoven's und kommt zu dem Schlusse: Die letzte Symphonie Beethoven's ist die symbolische Erlösung der Musik, aus ihrem specifischen Elemente heraus, zur gemeinsamen Kunst; sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft. Nach ihr ist kein Fortschritt der Instrumentalmusik als Sonderkunst mehr möglich gewesen, denn auf sie kann als höchste Konsequenz nur noch das Kunstwerk der Zukunft, das gemeinsame Drama folgen, zu dessen Verständnis uns Beethoven den künstlerischen Schlüssel gegeben hat. —

R. Wagner geht nun zur Betrachtung der Dichtkunst über und legt dar, daß überall da, wo zuerst das Volk dichtete, die dichterische Absicht nur auf den Schultern der Schwesterkünste, vor Allem der Tonkunst, ins Leben trat. Nicht nur der Lyriker, auch der Epiker, der Rhapsode sang. Als nun die Zeit kam, wo das Volksepos verloren ging, war schon Thespis mit seinem Karren in Athen, errichtete die Bühne, betrat sie, aus dem Chore des Volks herausschreitend, und schilderte nicht mehr die Thaten der Helden, sondern stellte diese selbst dar. Die Tragödie der alten Hellenen

war das, in das öffentliche Leben eintretende Volkskunstwerk. Die Blüthe der Tragödie dauerte aber nur genau so lange, als sie aus dem gemeinsamen Volksgeiste heraus gedichtet wurde. Die Dichtkunst wurde nach der Auflösung der Tragödie und nach ihrem Ausscheiden aus der Gemeinsamkeit mit den Schwesterkünsten, zu einer schreibenden und beschreibenden; die Dichtkunst wurde zur Wissenschaft, zur Philosophie, bis, abermals aus dem Volksgeiste heraus, am Schlusse des Mittelalters wiederum die Schauspielergenossenschaften sich bildeten, deren dichterisch schaffenden Höhepunkt wir in Shakespeare sehen — ein unerhörtes Genie, da er durch die Macht der Rede allein, und nur mit Hilfe der Phantasie seiner Zuschauer, die höchsten Wirkungen erzielte.

Aber sowie der dramatische Dichter sich aus der Genossenschaft der Darsteller hochmüthig loslöste und sich über diese stellte, ging die Dichtkunst wieder zurück; selbst Goethe's Versuche, die Bühne zu befreien vom akademischen Zwang, gelangen auf die Dauer nicht. — So wurde das Bühnendrama geboren, das der Litteratur, aber nicht dem Volke gehört. Die Versuche, aus diesem Zustande wieder herauszukommen, führten nur dazu, daß die Schauspieler sich vom Dichter emancipirten, daß die Schauspielkunst nun zur Kunst des Schauspielers, zum persönlichen Virtuosenthum wurde. Unsere deutschen Dramatiker, wenn sie dargestellt werden wollten, mußten „Rollen“ für die Schauspielvirtuosen schreiben; aber die Franzosen hatten ihnen hier den Rang vollständig abgewonnen.

„Erst wenn die beiden Prometheus — Shakespeare und Beethoven — sich die Hand reichen; wenn die marmornen Schöpfungen des Phidias in Fleisch und Blut der scenischen Plastik und Mimik übergehen; wenn die nachgebildete Natur aus dem engen Rahmen an der Zimmerwand des Reichen, in den weiten, von warmem Leben durchwehten Rahmen der Bühne für Alle sich ausdehnen wird — erst dann wird in der Gemeinschaft aller seiner Kunstgenossen auch der Dichter wieder seine volle Erlösung finden.“

Wagner betrachtet nunmehr die bisherigen Versuche zur Wiedervereinigung der drei Kunstarten näher und legt zunächst dar, daß genau da, wo die eine Kunstart die andere berührt, wo die Fähigkeit der anderen für die der einen eintrat, sie auch ihre natürliche Grenze fand. Nur die Kunstart, die ein gemeinsames Kunstwerk will, erreiche auch die höchste Fülle ihres eigenen, beson-

deren Wesens, wogegen diejenige, die nur sich will, beschränkt und unfrei bleibe.

Von allen Kunstarten bedurfte keine der Vermählung mit einer anderen so sehr wie die Tonkunst, weil sie wie ein flüssiges Naturelement zwischen den bestimmter und individueller sich gebenden Wesenheiten der Schwesterkünste ausgegossen ist. Nur als Trägerin des Wortes vermochte sie aus ihrem verschwimmenden Wesen zu charakteristischer Körperlichkeit zu gelangen. Dem Streben der anderen Künste, aus der Tonkunst nur zu schöpfen, soweit es ihnen zu ihren speciellen Zwecken dienlich schien, setzte die Tonkunst das Bestreben entgegen, das Wort sich zu assimiliren, um nach Belieben damit zu schalten. In der katholischen Kirchenmusik verfügte sie über das Wort nach unbedingter Gefühlswillkür; das Wort verlor dadurch aber seine Bedeutung als Kern der musikalischen Ausgestaltung. Erst in der protestantischen Kirchenmusik gab sich ein neues, kräftiges Erfassen des Wortes kund und drängte in der Passionsmusik bis zum kirchlichen Drama hin. Aber aus der Kirche in den Konzertsaal verpflanzt, wurde sie zum Oratorium, eine Zwittergattung, welche Drama sein will, aber nur so weit, als es der Musik erlaubt ist, die unbedingte Hauptsache, die tonangebende Kunstart im Drama zu sein. Umgekehrt verlangte die Dichtkunst im recitirten Schauspiel die Dienste der Musik zu Nebenzwecken, zur Ausfüllung.

Die Oper ist nur eine scheinbare Vereinigung der drei verwandten Kunstarten, denn sie ist zum Sammelpunkt der eigensüchtigsten Bestrebungen dieser Schwestern geworden. Unleugbar spricht die Tonkunst in ihr das Recht der Gesetzgebung an; ihrem egoistisch geleiteten Drange zum Drama hin haben wir die Oper zu verdanken. Aber in dem Grade, als Tanz- und Dichtkunst der Tonkunst hier nur dienen sollen, tritt auch wieder eine Reaktion dagegen ein. Sowie die Dichtkunst den pathetischen, der Oper allein zusagenden Gefühlsboden verläßt, muß die Tonkunst den Launen der Dichtkunst dienen und eine ganz untergeordnete Rolle spielen, d. h. nur da eintreten, wo es die Dichtkunst gerade brauchen kann; ja sie muß sich selbst durch Prosa verdrängen lassen. Auch die Tanzkunst macht sich im Ballet für sich allein breit, wo sie nur irgend einspringen kann. Sie drängt dann das Drama zur Seite, um für sich allein zu gelten. So haben wir eine Aufein-

anderfolge, aber keinen inneren Zusammenhang von Dialog, Gesang, Tanz, Handlung — und aus diesem Konglomerat kann kein Gesammtkunstwerk resultiren.

So wurde die Oper zum gemeinsamen Vertrage des Egoismus der Einzelkünste; aber so glänzend die Tonkunst auch hier zu herrschen schien, wurde sie doch bald ihrer Abhängigkeit inne. Wohl haben Meister wie Gluck, Mozart, Beethoven, Weber da, wo die Oper nur irgend die Bedingungen in sich faßte, die ein volles Aufgehen der Musik in die Dichtkunst ermöglichen konnten, die Erlösung ihrer Kunst zum gemeinsamen Kunstwerk vollbracht. Aber was unter besonders glücklichen Umständen dem einzelnen Genie glückte, giebt der Masse der Erscheinungen noch kein Gesetz. Diese großen Meister sind uns in der Opernmusik die Leitsterne, zum Erkennen der künstlerischen Möglichkeit des Aufgehens der reichsten Musik in der Dichtkunst, die, durch dieses freie Aufgehen der Musik in ihr, erst zur allvermögenden dramatischen Kunst wird.

Die großen Vorbilder blieben immer nur vereinzelte Erscheinungen; die Oper sank sofort wieder von ihrer Höhe herab, sobald die großen Meister geschieden waren. Und die Thaten eines Gluck, Mozart ꝛc. waren insofern auch immer nur einseitige Thaten, als sie nur die Fähigkeit und den Willen der Musik aufdeckten, ohne daß diese von den Schwesterkünsten verstanden ward, und ohne daß jene sich auf die Höhe der Musik zu erheben vermochten.

Nur aus dem gleichen, gemeinschaftlichen Drange aller drei Kunstarten kann also ihr Verschmelzen zum wahren Kunstwerk, und somit dieses Kunstwerk selbst, ermöglicht werden. Sie müssen ihre Selbständigkeit aus Liebe zum Ganzen aufgeben können. Somit wird das „Drama der Zukunft“ dann entstehen, wenn Schauspiel, Oper und Pantomime nicht mehr für sich allein leben wollen oder — können.

Die moderne Kunst, soweit sie echte Kunst ist, ist das Sondereigenthum einer gebildeten Klasse geworden, die sie allein zu verstehen glaubt, d. h. zu genießen vermag. Zu ihrem Verständnis erfordert sie ein besonderes Studium. Und trotzdem ist dieses Verständnis oft nur ein theilweises, jedenfalls nicht ein weit verbreitetes. Die hohe Aufgabe der Kunst ist aber die, Bildung zu verbreiten. Sie kann dies jedoch nicht, wenn sie von oben herab Bildung ausgießen soll. Sie muß vielmehr, um wirken zu können,

selbst die Blüthe einer natürlichen, von unten heraufgewachsenen Bildung sein.

Im Theater liegt der Keim und Kern aller national-künstlerischen Kultur; ja, es kann kein anderer Kunstzweig zu wahrer, volksbildender Wirksamkeit gelangen, wenn nicht dem Theater sein wichtigster Antheil hieran vollständig zuerkannt und zurückerobert wird.

R. Wagner gelangt hier, wie wir sehen, auf anderem Wege zu demselben Resultate, wie Schiller, der das Theater gleichfalls zum Hauptkulturmittel erhob und die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtete. Daß dieser ideale Standpunkt zunächst nur ein hypothetischer ist, beeinträchtigt seine hohe Berechtigung gewiß nicht. Wenn die Besten der Nation nach diesem Ziele streben, kommen wir ihm eben immer näher.

„Die Schaubühne ist der gemeinsame Kanal, in welchem von dem denkenden, besseren Theile des Volkes das Licht der Weisheit herunter strömt", — sagt Schiller in seinem eben citirten Vortrage, — „und von da aus in milderen Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet. Richtigere Begriffe, geläuterte Grundsätze, reinere Gefühle fließen von hier durch alle Adern des Volkes. — Unmöglich kann ich hier den großen Einfluß übergehen, den eine gute stehende Bühne auf den Geist der Nation haben würde. — Wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation! Was kettete Griechenland so fest aneinander? Was zog das Volk so unwiderstehlich nach seiner Bühne? — Nichts anderes, als der vaterländische Inhalt der Stücke, der griechische Geist, das überwältigende Interesse der besseren Menschheit, das in derselben athmete." —

Hier stehen wir nicht mehr auf dem Boden der Unterhaltung, der Zerstreuung, des Sinnengenusses, hier stehen wir vor einer großen Kulturfrage, an welcher die Besten unserer Nation gearbeitet haben. — Wer denkt da noch an die alte Oper? Was kann diese hier noch weiter bieten, was wirken wollen? Wagner strebt nach einem Kunstwerk, das so hoch über der Oper steht, wie eine Tragödie des Sophokles etwa über einer tragédie von Voltaire.

Wenn man nun aber geltend machen wollte, daß R. Wagner bei seinem Ideale des musikalischen Dramas der Musik nur deß-

halb eine so hervorragende Bedeutung, einen so wesentlichen Einfluß zuschreibe, weil er ja selbst Musiker gewesen sei, so möge hier an einige Aussprüche unserer größten Dichter und Denker erinnert werden, die, von ihrem Standpunkte ausgehend, zu dem ganz gleichen Endresultate gelangten.

Lessing sagt in den nachgelassenen Fragmenten zum „Laokoon": „Die Natur scheint die Poesie und Musik nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben. Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. — Wenn man jetzt noch daran denkt, macht man die eine Kunst nur zu einer Hilfskunst der anderen, und weiß nichts mehr von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen hervorbringen. Man übt nur eine Verbindung aus, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nämlich in der Oper. Die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, hat man noch unbearbeitet gelassen."

Über die Gluck'schen Reformen schreibt Herder bei Besprechung der „Alceste": „Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg Gluck herab und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtet, zuließ, seine Töne den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst dienen. Er hat Nacheiferung gefunden, aber vielleicht eifert ihm bald einer vor: daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen Opernklingklangs umwirft, und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion und Dekoration Eins sind."

Ich erinnere ferner an den bekannten Brief Schiller's an Goethe (vom 29. December 1797), worin Schiller sagt: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loslösen sollte. In der Oper erläßt man uns die servile Naturnachahmung, und es könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einem schöneren Empfängnis. Hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres

Spiel, weil die Musik es begleitet; und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen."

Auch ein idealer Tondichter, ein Liebling der Nation, möge hier noch gehört werden, C. M. v. Weber. Als der akademische Musikverein zu Breslau (1824) die Absicht kund gab, die Musik zur „Euryanthe" im Konzert aufzuführen, schrieb Weber: „Euryanthe ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, aber sicher wirkunglos, wenn ihrer Hilfe beraubt."

Ich könnte diese Citate noch vermehren, sie genügen aber hier, um zu zeigen, daß R. Wagner mit seiner Kunstlehre ebenso organisch verbunden mit den besten Geistern der Nation dasteht, wie seine Kunstbestrebungen historisch folgerichtig aus dem Kunstbedürfnis herausgewachsen sind.

R. Wagner blieb bei seinen ersten schriftstellerischen Kundgebungen keineswegs stehen. Er konnte das gar nicht, weil sie eine Fluth von Erwiderungen, einen Sturm von Entrüstung hervorriefen, und seine zahllosen Gegner ihn einer maßlosen Überhebung, einer revolutionären Tendenz zeihten, der man entgegenarbeiten müsse. Dies war nur natürlich, denn die Principfragen wurden hier zu Existenzfragen. Wenn man die Wagner'schen Lehren gelten ließ, so war es mit der alten Oper zu Ende. Um sich nun diese zu wahren, streuten seine Gegner die Verdächtigung aus, die auch im Publikum sofort Wurzel faßte und noch immer fortwuchert: Wagner habe die Werke unserer Klassiker verworfen, er wolle von ihnen allen nichts mehr wissen, und glaube, mehr als sie alle zusammen leisten zu können. — Wenn man den bisherigen Entwickelungen gefolgt ist, erkennt man sofort, daß dies eine widersinnige Behauptung, ja, eine absichtliche Verleumdung ist.

Wagner war dadurch gezwungen, seine Theorie in einer ganzen Reihe von Schriften weiter zu entwickeln, respektive zu vertheidigen. Ich nenne vor Allem sein Hauptwerk, „Oper und Drama", in dessen erstem Theil er „die Oper und das Wesen der Musik", im zweiten „das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst", im dritten „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft" nochmals ganz detaillirt behandelte.

Diese Fundamentalschrift behandelt die Frage so eingehend, daß

ich sie hier nicht im Einzelnen zergliedern kann; sie ist auch weit mehr angefeindet als — gelesen worden, weil ihr tiefgehender kunstwissenschaftlicher Inhalt keine Lektüre für ein nur oberflächlich urtheilendes Publikum ist. Wagner sah sich ferner genöthigt, einzelne Fragen in einer Reihe in populärer Form geschriebener Broschüren zu behandeln, — davon ich nenne: „Mittheilung an meine Freunde" (worin er seinen eigenen Entwickelungsgang darlegt), „Zukunftsmusik" (zur Einführung des „Tannhäuser" in Paris), „Beethoven" (worin er zum Beethoven-Jubiläum über Wesen und Geist der Musik die tiefsten Aufschlüsse, eine Philosophie der Musik, gab), „Über die Bestimmung der Oper" (ein akademischer Vortrag in Berlin), „Über Schauspieler und Sänger" und „Über das Dirigiren" (eine lichtvolle Behandlung der praktischen Fragen der künstlerischen Interpretation), und noch andere Schriften, die jetzt in 9 Bänden gesammelt vor uns liegen.

Alle Fragen werden hier mit einer Gründlichkeit und Eindringlichkeit behandelt, daß die ganze Kunsttheorie dadurch in ein System gebracht worden ist, welches als Basis für unsere Kunstanschauung dienen soll. Ihre Wirkung ins Allgemeine beginnt aber erst von der Zeit an, wo R. Wagner's musikalisch-dramatische Schöpfungen der dritten Periode sich überall Bahn gebrochen haben, also erst seit nicht viel mehr als einem Jahrzehnt.

Diejenigen täuschen sich aber, welche glauben, daß die Wagner'sche Kunsttheorie jetzt schon abgethan sei. Im Gegentheil, sie wird nach seinem Tode erst recht aufleben. Denn wenn auch zunächst diese Theorie dazu diente, uns das Verständnis der seinen Werken zu Grunde liegenden Principien, und dadurch den richtigen kritischen Standpunkt zu ihrer Beurtheilung selbst zu erschließen, so wird dann, wenn dieses Verständnis erst ein allgemeines geworden — und wir sind nicht mehr weit von diesem Zeitpunkte entfernt — die Theorie, auf welcher solche Werke fußen, und aus ihr gestaltet werden konnten, einen weit bedeutenderen Einfluß auf das künstlerische Schaffen im Allgemeinen gewinnen, im Gegensatz zu früher, wo man noch zweifelte, ob jene Theorie überhaupt lebensfähige Kunstwerke zu schaffen vermöchte, wo man also die „Zukunft" der Wagner'schen Schöpfungen selbst noch in Frage stellte.

Wenn auch Richard Wagner in jenen ersten Jahren seines Exils musikalisch schöpferisch nicht thätig war — von 1849 bis Ende 1853

hat er faktisch Nichts komponirt — so hatten seine dramatisch-musikalischen Entwürfe doch keineswegs geruht. Schon während der musikalischen Ausführung des „Lohengrin", bei der er sich „wie in einer Oase in der Wüste gefühlt hatte", bemächtigten sich zwei Stoffe seiner dichterischen Phantasie: „Siegfried" und „Friedrich Barbarossa". Nochmals, zum letzten Male, stellten sich Mythos und Geschichte ihm gegenüber und drängten ihn diesmal sogar zu der Entscheidung, ob er ein musikalisches Drama, oder ein recitirtes Schauspiel schreiben solle. Er entschied sich glücklicherweise für den Mythos und für das musikalische Drama, und vollendete „Siegfried's Tod" (in drei Akten und einem Vorspiel) bereits im Herbst 1848. Damals dachte er an die Möglichkeit einer Aufführung nicht; die dichterische Vollendung und einzelne Versuche zur musikalischen Ausführung (z. B. der „Gesang der Walküren") gaben ihm nur eine innerliche Genugthuung, ein Mittel, um sich von der ihn umgebenden äußeren Welt, mit der er sich nicht verständigen konnte, abzuschließen. Auch mit dem Plane der Dichtung eines Dramas „Jesus von Nazareth" hat er sich damals getragen. Er gab ihn auf, einerseits wegen der widerspruchvollen Natur des Stoffes, der vom Dogmatischen nicht zu trennen, in der überlieferten Form aber dramatisch nicht zu behandeln war; andererseits in der Erkenntnis der Unmöglichkeit, dieses Werk jemals zur öffentlichen Aufführung zu bringen. Aber ein Resultat hat die Beschäftigung mit diesem Plane ihm doch gebracht: den Keim zu „Parsifal", der zunächst wohl aus der Beschäftigung mit der Gralsage beim „Lohengrin" hervorging, aber (im dritten Akte namentlich) auch eine unverkennbare innere Verwandtschaft mit „Jesus von Nazareth" zeigt. —

Als nun Liszt den „Lohengrin" in Weimar nicht nur zur Aufführung, sondern auch zum Verständnis, ja zum Siege gebracht hatte, rief er Wagner zu: „Sieh, so weit haben wir's gebracht. Nun schaff' uns ein neues Werk, damit wir's noch weiter bringen!" Wagner nahm jetzt seinen „Siegfried" ernstlich in Angriff, obgleich eine sofortige Darstellung auf der Bühne ihm immer noch unmöglich schien. Er erkannte zugleich, daß er mit „Siegfried's Tod" allein seine Aufgabe nicht lösen konnte. Eine Fülle von Beziehungen zur Siegfried-Mythe, zur Wälsungen-Sage, zu allen mythischen Voraussetzungen dieses Stoffes überhaupt mußte er entweder als allgemein bekannt voraussetzen (und das waren sie nicht),

oder konnte sie nur andeuten, ohne sie zum vollen Verständnis zu bringen. Andernfalls mußte er sich in einer epischen Breite verlieren, die dem Drama fernbleiben soll. Fast unwillkürlich wurde also der Dichter darauf geführt, den Theil des Mythos, der nur erzählungsweise hätte mitgetheilt werden können, selbständig als Drama auszuführen. So entstand „Der junge Siegfried", der Gewinner des Hortes, der Erwecker Brünnhilde's. Um aber wiederum die Entstehung des Nibelungenhortes, sowie die Schicksale Brünnhilde's vollkommen klar zu machen, und zwar in sinnlichen Handlungsmomenten, nicht in epischen Erzählungen, mußte er noch weiter gehen, und so entstanden „Rheingold" und „Walküre" zuletzt in seiner Phantasie, wie im dichterischen Entwurf.

Mit welcher Klarheit hier der Dichter auf sein großes Endziel zusteuerte, mit welcher Sicherheit er es erreichte, erkennen wir um so mehr, wenn wir die früher vorhandenen Bearbeitungen der Siegfried-Sage damit vergleichen. Der Hauptunterschied mit dem „Nibelungenlied" ist eben der, daß es ein Epos ist, welches nicht nur andere Form, sondern auch ganz andere Endziele hat (Kriemhilden's Rache und den Sieg des Christenthums), und zugleich auf mythische Voraussetzungen sich stützt, die zur Zeit der Entstehung des Nibelungenliedes noch dem Volke geläufig, in der modernen christlichen Zeit aber verschollen waren, bis erst in den letzten Jahrzehnten unsere besten Köpfe sich an die Arbeit machten, die Schätze der Edda ꝛc. wieder auszugraben und der Gesammtheit näher zu bringen. Hebbel, der in seiner Nibelungen-Dichtung die ausgesprochene Absicht hatte, unser Nationalepos zu dramatisiren, kämpft gegen die Hindernisse, die Vorgeschichte seines Dramas in die Exposition zu bringen, jedoch die mythischen Voraussetzungen daraus zu verbannen, entschieden unglücklich an. Die Bedeutung Brünnhilde's bleibt bei ihm völlig unklar, die des Nibelungenhortes ebenso; Siegfried erscheint hier als ein junger Raufbold und Renommist, der von unglaublichen Heldenthaten berichtet, die man nicht sieht, deren Werth man auch nicht beurtheilen kann.

So wie Richard Wagner aber den Nibelungen-Mythos dramatisch gestaltet hat — und zwar nicht nach dem Nibelungenliede, sondern nach der Urquelle, der Edda, — so, wie er das vielfach Verworrene klar auseinanderlegt, die zerstreuten Glieder verbindet, die Handlung fortlaufend motivirt, hat er nicht nur den altger-

manischen Mythenkreis zum ersten Male im Zusammenhange dem deutschen Volke auf der Bühne vorgeführt, sondern er hat dadurch zur Erweckung des Interesses an den Sagen unserer Voreltern mehr gethan — als alle Philologen thun konnten. Denn es ist unzweifelhaft, daß mehr als alle Abhandlungen, ja mehr, als alle epischen Dichtungen, das Drama mit seinen sinnlichen Handlungsmomenten zum Verständnis wirkt und zum Gemeingut der Nation wird.

Aber selbst diejenigen, welche die Wahrheit und Folgerichtigkeit der Wagner'schen Deduktionen erkannten, hielten vor der Frage still: „Wie dies nun auszuführen, wie die Theorie in die Praxis umzusetzen sei?" — Alles zugegeben, mußte man erst abwarten, wie R. Wagner nunmehr sein neues Kunstwerk gestalten werde, das er in der „Mittheilung an seine Freunde" in Aussicht gestellt hatte. Diese Mittheilung ist datirt vom November 1851, sein Nibelungenwerk — denn dieses ist hier gemeint — erschien erst 1876 in Baireuth. Es bedurfte also eines vollen Vierteljahrhunderts, um diesen großen Plan ins Werk zu setzen.

R. Wagner schrieb damals: „Ich beabsichtige, meinen Mythos in drei vollständigen Dramen vorzuführen, denen ein Vorspiel vorauszugehen hat. Mit diesen Dramen, obgleich jedes von ihnen ein in sich abgeschlossenes Ganzes bilden soll, habe ich kein „Repertoirestück" nach den modernen Theaterbegriffen im Sinne, sondern für ihre Darstellung halte ich folgenden Plan fest: An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen mit ihrem Vorspiele aufzuführen: den Zweck dieser Aufführungen erachte ich für vollkommen erreicht, wenn es mir und meinen künstlerischen Genossen, den wirklichen Darstellern, gelang, an diesen vier Abenden den Zuschauern, die, um meine Absicht kennen zu lernen, sich versammelten, diese Absicht zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Verständnis künstlerisch mitzutheilen. Das Eine werden meine Freunde sofort begreifen, daß ich bei diesem Unternehmen nichts mehr mit unserm heutigen Theater zu thun habe. Wenn meine Freunde diese Gewißheit fest in sich aufnehmen, so gerathen sie dann mit mir wohl auch darauf, wie und unter welchen Umständen ein solcher Plan ausgeführt werden könne, und vielleicht erwächst so mir auch ihre einzige ermöglichende Hilfe dazu. —

Nun denn, ich gebe Euch Zeit und Muße, darüber nachzudenken. Denn nur mit meinem Werke seht Ihr mich wieder!" —

Das war ein großes Problem, vor das man sich hier gestellt sah! Um den Plan ins Leben zu rufen, dazu bedurfte es gemeinsamer, großer, dauernder Anstrengungen. R. Wagner hatte auf die Mitwirkung der deutschen Nation gehofft — diese ließ ihn aber im Stich! Seine Gegner thaten auch das Möglichste, um eine allseitige Theilnahme für seinen Plan, ja nur ein allgemeines Verständnis seiner Intentionen nicht aufkommen zu lassen. Man machte vor Allem geltend, daß die Lösung dieser Aufgabe die Kräfte eines Einzelnen absolut übersteigen müsse; daß eine praktische Ausführung auch deßhalb nicht möglich sei, weil die künstlerischen Anforderungen an die Mitwirkenden, die scenischen Anforderungen an die Darstellung alles Maß des Menschenmöglichen übersteigen; weil auch so große Summen dazu erforderlich seien, daß diese niemals aufzubringen wären.

Diese Einwürfe wurden noch verstärkt und erhielten eine scheinbare Bestätigung, als R. Wagner seine Nibelungendichtung (1853) veröffentlichte, und nun selbst seine Freunde betroffen vor dieser Riesenaufgabe standen, wobei man nicht einmal wußte, wie es nur möglich sei, eine solche Dichtung überhaupt zu komponiren. Es fehlte dazu absolut jeder Maßstab, selbst bei Wagner's eigenen früheren Werken.

Konnte nun auch die musikalische Lösung des Problems dem Meister getrost überlassen werden, so kam als dritte, allerschwierigste Frage noch die hinzu, wie und wo ein solches, in jeder Beziehung noch nicht dagewesenes Werk, zur Aufführung zu bringen sei? Das Schicksal desselben hat auch gezeigt, daß mit dieser praktischen Frage das allergrößte Problem zu lösen war. Liszt, mit seinem weiten Blick, war der Einzige, der damals den Muth nicht verlor, und sogleich Schritte vorbereitete, um hiefür einen Boden zu bereiten, und zwar in Weimar selbst. Er entwarf den Plan zur Goethe-Stiftung, mit Ausschreibung eines Nationalpreises, mit der Verpflichtung der Aufführung des gekrönten Werkes — offenbar im Hinblick auf die „Nibelungen", denen der Preis unzweifelhaft hätte zutheil werden müssen. Der Plan scheiterte aber; nicht minder der, den weimarischen Hof dafür zu gewinnen, die Festbühne zur Aufführung der „Nibelungen", die jetzt in Baireuth steht,

nach Weimar zu verlegen. Man scheute vor den Kosten, vor den noch unabsehbaren Hindernissen zurück. Die Frage blieb ungelöst, sie ruhte zuletzt ganz.

Fünf Jahre kämpfte Wagner vergeblich gegen diese Hindernisse. Die Komposition der Nibelungendichtung war schon bis zum dritten Abend, bis zum zweiten Akt des „Siegfried" vorgerückt, die Partituren von „Rheingold", „Walküre" waren schon in den Händen Liszt's, des Einzigen, dem er die Ausführung anvertrauen konnte; aber die Frage, wo, wie, mit welchen Mitteln das Werk herzustellen sei, war noch keinen Schritt vorwärts gekommen. Da erlahmte Wagner endlich, es war im Sommer 1857. Er gab seinen Plan nicht auf — dazu war er nicht der Mann — aber er vertagte ihn auf bessere Zeiten, legte das Nibelungenwerk bei Seite und griff nach einem neuen Stoff.

Er wollte nunmehr ein Drama schreiben, das für einen Abend bestimmt und leicht ausführbar sei; ein Werk, das nur wenige Sänger erforderte, fast gar keine scenischen Ansprüche machte und überall gegeben werden könnte.

Er dichtete und komponirte „Tristan und Isolde", ein Meisterwerk von Einheit und Ausdrucksfähigkeit des Stiles, von Gewalt der Leidenschaft, Größe der musikalischen Charakteristik. — War es schon wunderbar, wie R. Wagner hier, unmittelbar nach fünfjähriger Arbeit an den „Nibelungen", in einem von diesem ganz unabhängigen, eigenartigen Stile schrieb: so war es nicht weniger erstaunlich, in wie kurzer Zeit, in einem Zuge, er dieses Werk vollendete, frei von allen Bedenklichkeiten, die seine bisherigen niederschlagenden Erfahrungen wohl in ihm hätten erzeugen können. Er sagt selbst, daß er bis dahin noch keines seiner Werke mit solcher Lust, solcher Freiheit geschrieben habe; es war eine Apotheose der Liebe, die Alles besiegt, ihre Erlösung aber nur durch die Vereinigung im Tode findet. Hier zeigte uns Wagner zum ersten Male, was er unter völlig freiem deklamatorischen Stile verstand; hier zeigte er uns die ganze Macht des symphonischen Beethoven'schen Orchesters, in seiner Anwendung auf den dramatischen Ausdruck: es war ein ergreifendes Seelengemälde, ein ausgeführtes Drama und eine große Symphonie zugleich.

Hier war nun das Ideal des dramatisch-musikalischen Stils in der That erreicht — und die Antwort darauf war, daß sich wiederum

keine Bühne fand, die es zur Aufführung zu bringen wagte. In Wien, wo man den Versuch machen wollte, legte man das Werk nach zahlreichen Proben als unausführbar zur Seite; in Karlsruhe (die Partitur war der Großherzogin von Baden, der hohen Protektorin Wagner's, gewidmet) erlahmte man nach den ersten Versuchen und motivirte die Unmöglichkeit der von der Großherzogin gewünschten Aufführung durch die Wiener Erfahrungen. Also wieder vergebliche Arbeit, wiederum zerstörte Hoffnungen! Wer hätte da den Muth nicht verloren? — Wagner nicht.

Deutschland war ihm noch immer verschlossen. Er konnte persönlich nichts zur Förderung seiner Pläne thun, ja er hatte noch nicht einmal seinen „Lohengrin“ gehört. Dennoch hatte er das unabweisbare Bedürfnis, endlich wieder sich künstlerisch zu bethätigen, wieder seine Musik zu hören. Er ging zum zweiten Male nach Paris. Merkwürdig genug bleibt dieser geheimnisvolle Zug dorthin, wo er schon einmal Hilfe gesucht, aber nicht gefunden hatte. Wagner wollte eine deutsche Truppe anwerben, um in Paris seine Werke zur Aufführung zu bringen. Die Unmöglichkeit der Ausführung dieses Planes mußte er bald erkennen. Aber er führte Fragmente seiner Werke dort in Konzerten auf, und gewann sich dadurch Freunde und Verehrer, errang sich Boden genug, um in der That dazu zu gelangen, den „Tannhäuser“ in der großen Oper aufgeführt zu sehen. Mit welchem künstlich hervorgerufenen Mißerfolg — ist bekannt. — Damit war Wagner's Wirken in Paris ein für alle Mal ein Ende gemacht.

Glücklicherweise war es zur selben Zeit (1861) den Bemühungen hochfürstlicher Gönner — vor Allem der Großherzoge von Baden und Weimar — gelungen, den königlich sächsischen Hof zu einer Amnestirung Wagner's zu bestimmen. Er durfte nach Deutschland zurückkehren und — fand sich in seinem Vaterlande fast verlassen, ohne Hilfe, ohne festen Stützpunkt. Nach seinem Zurückkehren mußte er allseitig nur die Sorge gewahren, ihn von sich fern zu halten. Die Theaterleitungen fürchteten seine persönliche Einmischung, seine hohen Ansprüche, seine „unmöglichen“ Aufgaben. Zwei Versuche, ihn an den Höfen von Karlsrühe und Weimar als Kapellmeister zu fesseln (Liszt hatte Weimar bereits verlassen, weil auch er seine Bestrebungen gehemmt sah), mußten schon deßhalb scheitern, weil die betreffenden Intendanten — Devrient und Dingelstedt

— mit Wagner nie hätten zusammengehen können und wollen. Was blieb Wagner nun übrig, als in der Welt umher zu ziehen — und Konzerte zu geben, Konzerte mit Bruchstücken aus den „Nibelungen" und „Tristan und Isolde"; theils, um doch wenigstens Einiges davon zu Gehör zu bringen, theils um Geld zu gewinnen. Auch dieser letztere Zweck wurde nur theilweise erreicht; die Konzerte kosteten Wagner zumeist mehr Geld, als sie ihm einbrachten. Er zog in Europa umher, von London bis St. Petersburg und Moskau; er durchwanderte Deutschland, (in seiner Vaterstadt Leipzig, wohin er zunächst ging, dirigirte er ein Konzert, das fast nicht besucht war), er erntete Ruhm, in Rußland endlich auch Geld — aber es war kein Ende abzusehen, kein Ziel!

Hierzu kam noch der Hohn seiner Gegner: daß Wagner seine Werke, für die er eine eigene Nationalbühne habe herstellen wollen, jetzt in Konzerten aufführe, wodurch ja klar bewiesen sei, daß sie nicht bühnenfähig seien, und daß er sein eigenes Princip verleugne, aufgebe. Daß er es thun mußte, um nicht todt geschwiegen zu werden; daß er es mit blutendem Herzen that, weil Niemand tiefer, als er selbst, empfinden konnte, wie sehr sein Werk, seine Principien darunter leiden mußten, bedachte keiner. Wagner schien endlich lahm gelegt in seinen Bestrebungen. Die Gegner triumphirten.

Kaum für möglich sollte man es halten, daß unter diesen Hemmnissen und Sorgen — denn Wagner gerieth dadurch abermals in Noth und hatte, wie einst in Paris, jetzt in Wien um seine Existenz zu kämpfen — ein neues Werk entstand, und zwar ein Werk voller Lebenskraft, Humor und Farbenpracht: „Die Meistersinger". Hier betrat Wagner wiederum eine neue Bahn; er schuf eine echte Volksoper, ein lebendiges Kulturbild mittelalterlichen Lebens, mit der populären Gestalt von Hans Sachs als Mittelpunkt. Er dachte nicht an die Aufführung — er schrieb es, weil er nicht anders konnte. Die Ausführung war von musikalischer Seite eine so außerordentliche, daß er gerade mit diesem Werke später die meisten Gegner besiegte. Er zeigte hier sich als so imponirender Musiker, als Meister des Kontrapunktes und der Form, als Beherrscher der schwierigsten musikalischen Technik, daß selbst seine ehemaligen Kollegen, die Kapellmeister, Respekt vor solchem Wissen und Können bekamen, das doch wieder zu ganz anderen, absolut neuen Resultaten führte.

Damit war Wagner auch Reformator des Stils der komischen Oper geworden, die in Deutschland ganz darnieder lag.

Inzwischen hatte er 1863 seine Nibelungendichtung (es war ein Buch von 443 Seiten) zum zweiten Male veröffentlicht. Das erste Mal war sie, nur als Manuskript gedruckt, nicht in die große Öffentlichkeit gelangt. Er schrieb ein Vorwort dazu, in welchem er nochmals seinen Plan darlegte, auch über das Bühnenfestspielhaus und das verdeckte Orchester, das er plante, Mittheilungen machte. Wagner erklärte nochmals, daß er seinen Plan nie aufgegeben habe, aber freilich jetzt nicht mehr hoffen dürfe, die Verwirklichung zu erleben. Es sei jetzt sogar fraglich, ob er Muße finden werde, die Komposition zu vollenden, die beim „Siegfried“ still gestanden war. Auf eine Unterstützung seiner Pläne durch eine Vereinigung kunstliebender Freunde hoffe er nicht mehr. Ihm könne nur ein deutscher Fürst helfen, der durch eine Unterstützung seiner Pläne eine Stiftung gründen könne, die auf den deutschen Kunstgeschmack von großem Einfluß sein werde.

— „Wird dieser Fürst sich finden?“ fragt R. Wagner in wahrhaft visionärer Glaubensstärke! „Im Anfang war die That!“ —

— Und dieser Fürst fand sich — genau ein Jahr nach Veröffentlichung dieses Hilferufs eines schwer bedrängten Künstlerherzens. Es war der erstaunlichste Wendepunkt in des Meisters vielbewegtem Leben. Richard Wagner hat dieses Ereignis selbst ein Wunder genannt. Und es war auch ein Wunder!

Der jugendliche König Ludwig II. von Baiern gelangte plötzlich zur Regierung, und seine erste Regierungshandlung war, daß er R. Wagner nach München berief und ihm eine Stellung gab, die ihn, frei von allen Sorgen und allen Hindernissen, so schaffen und gestalten ließ, wie der Geist ihn trieb. König Ludwig war eingedenk des Wortes von Schiller:

„Der seltne Mann will seltenes Vertrauen,
Gebt ihm den Raum, das Ziel wird er sich setzen.“

Und Er gab ihm den Raum — er schenkte ihm die Gunst Seines vollen Vertrauens, Seiner königlichen Freundschaft.

Die Erlebnisse Richard Wagner's in München, die Vorgänge, die sich an die dortigen Aufführungen seiner neuen Werke knüpften, sind noch lebendig in Aller Erinnerung. Der Meister hat in Baierns

Hauptstadt mehr Verständnis, mehr Verehrung und Förderung gefunden, als irgendwo; — aber an Hemmnissen, an Gegnern, an Verfolgung hat es ihm auch dort ebensowenig gefehlt! Seine Bahn ging hier, wie allerwärts, per aspera ad astra.

Es galt in München zunächst (1865), „Tristan und Isolde", dieses Schmerzenskind Richard Wagner's, zur Aufführung zu bringen. Auf des Meisters Vorschlag wurde Hans v. Bülow von Berlin zur Direktion eingeladen und als Hofkapellmeister, später auch als Direktor der neu gegründeten Musikschule, für München dauernd gewonnen. Die wundervolle Aufführung des in seiner Art einzigen Werkes, mit dem Ehepaar Schnorr in den Titelrollen, wurde epochemachend. Von London, Paris, St. Petersburg, Wien, Berlin ꝛc. kamen Wagner's Freunde herbei, um diese phänomenale Leistung zu sehen; denn es hatte sich der Glaube verbreitet, daß dieses Werk unausführbar sei. Nun erschien es vor einem erstaunten, theilweise entzückten, theilweise aber auch feindlich gesinnten Auditorium. Es hat sich dauernd bewährt, es bildet jetzt einen Glanzpunkt der Münchener Bühne — Dank den unvergleichlichen Leistungen des Vogl'schen Künstlerpaares — und es ist nicht in Abrede zu stellen, daß die Münchener Aufführungen allein es gewesen sind, welche ein Jahrzehnt hindurch „Tristan und Isolde" auf der Bühne siegreich gehalten haben. Der Grund dafür war allerdings zunächst in dem durchaus neuen Stile zu suchen, in welchen sogar seine Verehrer sich erst einarbeiten mußten. Aber er lag nicht minder in der Schwierigkeit, für die Titelrollen Künstler zu finden, die ihre großen Aufgaben erschöpfend lösen konnten. Die „Meistersinger" bieten ebenfalls große Schwierigkeiten in der Ausführung; sie haben sich aber weit rascher verbreitet, ja sie sind (sogar schon in England) bereits populär geworden. Eine Hauptursache liegt darin, daß hier die entscheidende Partie des Hans Sachs von einem Bariton und nicht von einem Tenor darzustellen ist, und wir thatsächlich auf mindestens zehn, mit Stimme, Intelligenz und Darstellungstalent begabte Baritonsänger kaum einen gleichbegabten Tenoristen rechnen können! In der „Oper" genügte es, wenn der Sänger nur Stimme, die Sängerin Schule hatte; zur Interpretation Wagner'scher Kunstwerke gehört aber zugleich Intelligenz, Darstellungsgabe — und tiefe, leidenschaftliche Empfindung.

Auf „Tristan und Isolde" folgten Musteraufführungen vom

„Fliegenden Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin", wie sie die Welt bis dahin noch nicht gesehen hatte. Wir dürfen nicht vergessen, daß Wagner, seit er Dresden verlassen, von aller Einwirkung auf die Bühnen entfernt geblieben war, daß er seinen „Lohengrin" niemals selbst einstudirt hatte. In München, wo durch die hohe Gunst seines königlichen Protektors ihm alle Mittel zur unbeschränkten Verfügung standen, konnte Wagner endlich einmal seine Intentionen voll verwirklicht sehen, unter der künstlerischen Mithilfe eines ausgezeichneten Sänger- und Orchesterpersonals und zweier Freunde, die ihn so vollkommen verstanden, wie Hans v. Bülow und Hans Richter. Diese Münchener Musteraufführungen wurden zur Norm für den Stil der Darstellung der Wagner'schen Werke überhaupt, der bis dahin — außer bei Liszt's Aufführungen in Weimar, hier aber auch nur musikalisch, nicht scenisch — überhaupt noch nirgends eine endgültige Feststellung hatte finden können. Wenn nach dieser Richtung für die besseren Bühnen jetzt ein bedeutender Fortschritt gegen früher zu konstatiren ist, so waren die Münchener Mustervorstellungen hiefür das Modell.

Zu Johannis 1868 erschienen die „Meistersinger" auf der Münchener Bühne — wiederum eine ideale Aufführung, ja vielleicht die idealste von allen, sowohl in der Besetzung (Fräulein Mallinger, Betz, Nachbaur, Schlosser, Hölzl) als in dem wunderbaren Ineinandergreifen sämmtlicher Kräfte zu einer Gesammtleistung, die dem Publikum — welches dem nationalen Stoffe sowohl, als dem lebensheiteren, farbenreichen Stile der „Meistersinger" viel näher stand, als der Tragödie verzehrender Liebesgewalt im „Tristan" — das, was R. Wagner unter dem Gesammtkunstwerk verstand, lebendig vor Augen führte. Das war kein Schauspiel, keine Oper, das war ein ideales Kulturbild, ein Stück des herrlichsten deutschen Lebens aus der mittelalterlichen Glanzzeit. — Das haben die Münchener Künstler auch sofort erfaßt; sie waren die ersten, welche den „Meistersingern" volles Verständnis, volle Sympathie entgegenbrachten, und die „Meistersinger" sind auch ein Liebling der Münchener geblieben.

Vor dem „Nibelungenring" hielt aber die Weiterentwicklung wieder still. Hier konnte selbst der königliche Wille nicht alle Hemmnisse beseitigen. Wagner hatte durch seine ganz exceptionelle Stellung, getragen von der höchsten Gunst und Gnade, sich in München viele persönliche Neider, aber auch principielle Gegner heraufbeschworen,

die in seiner Person ein Hindernis für ihre Pläne sahen. Es handelte sich hiebei keineswegs um Kunst-, sondern um Gunst- und Machtfragen. Politische und klerikale Motive traten hinzu — wir wollen an dem frischen Grabe des Meisters die Erinnerung an jene Verirrungen und Verwirrungen nicht wieder lebendig machen — genug, Wagner hatte nicht Lust, solchen Intriguen Stand zu halten. Wo man ihn nicht verstand, zog er sich zurück — jetzt konnte er das ruhig abwarten. Er ging wieder in die Schweiz — diesmal nach Luzern — um den „Nibelungenring" zu vollenden, der seit zehn Jahren nicht weiter gediehen war, jetzt aber vollendet werden konnte und mußte, Dank der königlichen Huld, welche R. Wagner die Mittel hiezu gewährte.

In jene idyllische, friedliche Zeit in der reizend gelegenen Villa Triebschen bei Luzern, fällt die Verheirathung Richard Wagner's mit Cosima Liszt. Von seiner ersten Gattin hatte R. Wagner, seitdem er nach Deutschland zurückkehren durfte (1861), getrennt gelebt; Minna Wagner hatte sich zunächst in Weimar, dann in Dresden niedergelassen, wo sie 1864 starb.

Cosima Liszt kannte R. Wagner schon seit ihrer Verheirathung mit Hans von Bülow, wo das junge Ehepaar auf seiner Hochzeitsreise (im August 1857) den Meister in Zürich aufgesucht hatte. Zur näheren Bekanntschaft hatte indessen erst die Übersiedlung Hans von Bülow's nach München (1864) geführt, wo im stäten Verkehr mit R. Wagner sich bald die innigste Sympathie, und in weiterer Folge eine leidenschaftliche Neigung entwickelte, welche schließlich zur Trennung Cosima's von Hans von Bülow und zur Vermählung mit Richard Wagner (1870) führte.

Wie man auch über diese persönlichen Beziehungen denken mag — soviel ist gewiß, daß diese Ehe für R. Wagner zu einer Quelle des Glücks, zum Segen für sein künstlerisches Schaffen ward. Die Wohlthat einer harmonischen Häuslichkeit, eines auf innigstem Verständnis und unbegrenzter Verehrung basirten Zusammenlebens hatte der Meister während seines unruhvollen Lebens in seiner ersten Ehe nie gekannt. Jetzt lebte er zum ersten Male in einem glücklichen Familienkreise, an der Seite einer geistvollen, hochbegabten Frau, die Alles von ihm fern hielt, was ihn äußerlich beunruhigen, oder im inneren Gestalten stören konnte; die ihn verstand, wie Niemand, und seine treueste Beratherin und Helferin war.

Und als nun in Triebschen der kleine Siegfried geboren ward, da war dieses häusliche Glück ein vollkommenes. Das reizende „Siegfried-Idyll", welches der Meister in jenen sonnigen Tagen zum Geburtstage seiner Gattin komponirte, sagt uns mehr, als alle Worte, was er damals empfand. – Die Komposition des „Siegfried" wurde auch so schnell gefördert, daß dieser Theil der Nibelungen-Tetralogie um die Zeit der Geburt von Wagner's Sohn vollendet und unmittelbar darauf die der „Götterdämmerung" in Angriff genommen wurde.

Als nunmehr dieses nationale Riesenwerk seiner Vollendung sich näherte; als die Zeit kam, wo sein Schöpfer ernstlich daran wieder denken durfte, wie und wo er es zur Aufführung bringen könnte — da war es auch mit der Triebschener Idylle zu Ende. R. Wagner mußte zu neuen Kämpfen abermals in die Welt hinaus. Denn er hielt unerschütterlich fest an seinem Plane, die „Nibelungen" nicht auf den gewöhnlichen Operntheatern zur Aufführung zu bringen, sondern dafür ein eigenes Festspielhaus zu gründen. „Tristan und Isolde" und „Meistersinger" hatte er den Bühnen überlassen müssen, die sich langsam und zögernd genug dazu entschlossen. Seine „Nibelungen" aber wollte er den Bühnen nicht freigeben. Dieses Nationalwerk sollte ganz so, wie er seit nunmehr einem Vierteljahrhundert plante, oder gar nicht zur Aufführung kommen. Damit war es auch für München unmöglich geworden. Denn gegen ein Festspielhaus in München erhob sich eine allgemeine, nicht zu überwindende Opposition; man erklärte die Kosten für unerschwinglich. In dieser für ihn so wichtigen Frage fand der Meister auch jetzt noch das allerwenigste Verständnis.

Hier war nun der Punkt, wo die Wagner-Vereine einsetzten, die sich nach dem Vorgange Mannheims (Emil Heckel) bildeten, um die Erbauung eines Festspielhauses und die Aufführung des Nibelungenwerkes zu fördern. Die pekuniären Mittel, welche diese Vereine aufbrachten, konnten natürlich dazu nicht ausreichen; aber sie bildeten doch die Grundlage zur Ausführung, und ihr moralischer Einfluß war auch nicht gering anzuschlagen. Wagner wählte Baireuth als Ort für seine Festspiele. Er hatte zuerst geglaubt, das dortige alte markgräfliche Theater, das eine außergewöhnlich große Bühne hat, hierzu verwenden zu können; aber der Zuschauerraum war viel zu klein, die Bauart veraltet; er mußte diesen Plan

aufgeben. Die städtischen Behörden von Baireuth hatten jedoch mit richtigem Blick die großen Vortheile erkannt, die der alten oberfränkischen Residenz daraus erwachsen mußten, wenn Wagner seine Wirksamkeit dorthin verlegte. Sie boten ihm daher alle Vortheile an, die in ihrer Macht standen, offerirten ihm einen Bauplatz, das Baumaterial zum Theater, ebenso einen Bauplatz für sein Wohnhaus. Dies bestimmte Wagner zum Bleiben. An seinem Geburtstage, (22. Mai) 1872, legte er den Grundstein zu seinem Theater. Eine musikalische Feier war damit verbunden, bei welcher er eine Aufführung der Neunten Symphonie Beethoven's leitete, wie wir sie vollendeter niemals gehört haben.

Die Wahl gerade dieses Werkes war eine symbolische. Wagner hatte ausgesprochen, die letzte Symphonie Beethoven's sei die symbolische Erlösung der Musik aus ihrem specifischen Elemente zur gemeinsamen Kunst, d. h. der Kunst, zu deren Kultus das Baireuther Festspielhaus eben errichtet werden sollte. — Daß Richard Wagner dieselbe musikalische Feier mit seinem „Kaisermarsch", unter Betheiligung eines großen Chors, einleitete, war gleichfalls eine wohlbedachte Wahl. Echt national, echt deutsch sollte der Geist sein, der hier walten würde.

Der Theaterbau verschlang (wie überall) viel mehr Mittel, als man berechnet hatte. Die dekorative Ausstattung, die Kostüme für vier Abende erforderten überdies noch große Summen. Mit den von den Wagner-Vereinen durch die Patronatsscheine ꝛc. aufgebrachten Mitteln allein war dies nicht durchzuführen; das Unternehmen wäre ins Stocken gerathen, wenn König Ludwig durch seine Großmuth nicht abermals alle Hindernisse beseitigt hätte. Ihm gebührt auch hier das Hauptverdienst.

So kamen denn die merkwürdigen Augusttage des Jahres 1876 heran. Die vorzüglichsten Künstler Deutschlands waren auf der Bühne, wie im Orchester vereinigt, um das Riesenwerk der „Nibelungen" zur Ausführung zu bringen. Die Eindrücke, die wir dort empfingen, waren außerordentlich und bleiben unvergeßlich. Eine epochemachende Künstlerthat vollzog sich vor unseren Blicken; das scheinbar Unmögliche war hier geleistet. Wagner feierte den größten Triumph seines Lebens. Fast alle deutschen Fürsten waren seine Gäste, Ihre Majestäten der Deutsche Kaiser und König Ludwig von Baiern an der Spitze; die Intelligenz von ganz Europa war ver-

treten, auch Amerika sandte viele Gäste, Brasiliens Kaiser unter ihnen. Es war ein neues Olympia.

Was wir dort sahen und hörten, war alles neu: das amphitheatralische Festspielhaus in seiner edlen klassischen Einfachheit des Stils, und seiner technischen und akustischen Mustergültigkeit; das unsichtbare Orchester mit seiner wunderbaren Klangwirkung; der Stil der musikalischen Ausführung und dramatischen Darstellung — und vor Allem das Werk selbst, mit seiner großartigen Anlage und Ausführung. Nun erst erkannten Alle vollständig, was Wagner unter Gesammtkunst verstand; hier war in der That die Geburtsstätte einer „neuen Kunst", von der wir mit Stolz empfanden, daß sie eine echt nationale sei, die nur aus dem deutschen Geiste hervorgehen konnte. War es doch auch die altgermanische Sagenwelt, die Götterlehre unserer Ahnen, die uns hier zum ersten Male in einem großartigen Gesammtbilde vorgeführt wurde, ebenso wie einst die hellenischen Götter und Heroen dem versammelten Volke Griechenlands in Olympia erschienen waren.

Der Gedanke war groß, die Ausführung war es nicht minder; aber der hellenische Geist lebte nicht mehr im Volke. Anstatt dem Schöpfer dieses Werkes, dieser Festtage volle Dankbarkeit und Anerkennung entgegen zu bringen, begannen sofort wieder die negirenden Geister, die nüchternen Realisten, die Zweifler und Tadler ihre kleinliche Arbeit der Unterminirung. Hatte man die erste große künstlerische That nicht hindern können, so sollte wenigstens die alljährliche Wiederholung, die Wagner geplant hatte, unmöglich gemacht werden. Dies gelang auch, unterstützt durch das Deficit, das dieses gewaltige Unternehmen unausbleiblich nach sich ziehen mußte; unterstützt auch durch die bedenkliche politische Lage der letzten siebziger Jahre, in welchen Europa zwischen Krieg und Frieden schwebte, und Finanzkrisen ausbrachen, die für ein großes Kunstunternehmen keine Unterstützung, ja kaum das nöthige Interesse aufkommen ließen.

Der hochbedeutende Plan Wagner's, eine Schule in Baireuth zu errichten, welche in Verbindung mit seinem Theater und unter seiner persönlichen Leitung die Pflanzstätte des neuen Kunststils werden sollte — ein Gedanke, der von den weittragendsten Folgen für die weitere Kunstentwickelung sein mußte, da es sich hier um Musteraufführungen, nicht nur Wagner'scher Werke, sondern auch von In-

strumental- und Opernwerken aller großen deutschen Meister handelte, — dieser Plan mußte aus Mangel an Mitteln aufgegeben werden; der neuorganisirte Patronatverein (1878) erwies sich als zu schwach hiezu. Wagner mußte sich mit schwerem Herzen zu jener Koncession bequemen, die er früher so energisch zurückgewiesen hatte: er mußte, um das Deficit zu decken und Mittel zur Erhaltung und Fortführung seiner Festspiele zu gewinnen, die „Nibelungen“ freigeben.

Nun aber geschah das Unglaubliche, daß eine leistungsfähige Bühne nach der anderen (darunter selbst kleine, wie Schwerin, Braunschweig, Weimar) sich an die Aufgabe wagten, das Nibelungenwerk aufzuführen. Über ein Dutzend Bühnen sind Baireuth nachgefolgt, natürlich mit mehr oder weniger großem Gelingen, theilweise auch nur mit äußerster Anstrengung aller Kräfte, aber sie führten es doch durch. Es war dies der glänzendste Beweis, wie durchgreifend Baireuth sofort gewirkt, wie über alles Erwarten schnell der neue Wagner'sche Stil sich Bahn gebrochen hatte, und zwar gerade durch das allerschwierigste Werk. Und als nun der kühne Unternehmer Angelo Neumann die Dekorationen und Kostüme von Baireuth ankaufte, um mit Hilfe vortrefflicher Künstler ein Wandertheater einzurichten, und aller Orten, wo das Nibelungenwerk noch unbekannt war, dasselbe zur Aufführung zu bringen, nicht nur in Deutschland, sondern auch in England — Skandinavien, Paris, Italien, Amerika hat er gleichfalls ins Auge gefaßt — und als man nun mit Erstaunen sah, wie dieses Unternehmen wirklich prosperirte — da hatte Wagner einen Sieg erfochten, an den er selbst nicht geglaubt hatte. Sein Nibelungenwerk zog durch die civilisirte Welt. Zu dem Volke, das nicht zu den „Nibelungen“ hatte herbeikommen wollen, waren die „Nibelungen“ nun selbst hinausgegangen, und predigten aller Orten das Evangelium vom Wagner'schen Ideale des Gesammtkunstwerks. — — —

Richard Wagner erzählt uns in seinen Lebenserinnerungen, daß bei seiner Geburt die Norne ihm die, vom König Wiking einst verschmähte Gabe — „den nie zufriedenen Geist, der stets auf Neues sinnt“, in die Wiege gelegt habe. Diese viel verkannte Gabe, „durch die allein wir einst Alle Genie's werden könnten“ — habe ihn nie verlassen, und das Leben, die Kunst, und er selbst seien durch sie seine einzigen Erzieher geworden.

Wir kennen auch in der That keinen Tonkünstler nach Beetho-

ven, welcher so wie Wagner unablässig immer höher gestrebt hat, der mit keinem Werke seine Entwicklung für geschlossen erachtete, sondern immer Vollkommeneres, immer Neues ersann. Kaum war sein durch ein Vierteljahrhundert angestrebtes Ziel erreicht, kaum war das Nibelungenwerk der deutschen Nation geschenkt, so begann er schon die Ausführung des „Parsifal“.

Um die Bedeutung dieses Werkes ganz zu verstehen, denken wir an Wagner's Endziel: eine Wiedergeburt der klassischen Tragödie im Geiste der modernen Kunst, eine Vereinigung der Schwesterkünste zu einem Gesammt-Kunstwerke. Hiefür hatte er den Stil erst neu zu schaffen, und er hat ihn geschaffen. Mit diesem völlig neuen, gewaltigen Kunstmittel ausgerüstet, konnte er der Nation nun erst die Kunstwerke geben, die ihm immer als Ideal vorgeschwebt hatten — Kunstwerke, die auf nationalem Boden stehen, die stofflich aus dem Volksgeiste herausgeboren sind, um wiederum von der Bühne herab auf den Volksgeist zu wirken.

Die Mythe mit ihrer poetischen Symbolik, die Sage, die uns die tiefsten Probleme im volksthümlichen Gewande veranschaulicht, die nur den rein menschlichen Inhalt auffaßt, das war und bleibt die Stoffwelt für die echt nationale Kunst.

Kannten nun die Hellenen nur einen Sagenkreis, den ihrer eigenen Götter- und Heroenwelt, so finden wir in unserer modernen Welt deren zwei verschiedene: den altgermanisch-heidnischen und den christlichen. Im Mittelalter berührten sich beide und gingen in einander über. Den altgermanisch-heidnischen Mythos, nicht wie ihn das mit christlichen Elementen bereits durchdrungene „Nibelungenlied“ verarbeitet hat, sondern wie wir ihn in der uralten „Edda“ noch unverfälscht finden, führte Wagner in seinem Nibelungenwerke zum ersten Male vor.

Die Wirkung, die er mit seinem Kunstwerke erzielte, zeigt sich in dem regen Interesse, das gegenwärtig für unsere altnordische Mythologie allenthalben, in der bildenden Kunst, in der Dichtkunst, auf der Bühne, im Publikum sich kundgiebt. Und diese Theilnahme ist noch ebenso im Wachsen, wie die Wirkung des Wagner'schen Kunstwerks selbst.

Ferner sehen wir, wie R. Wagner die schönsten Blüthen deutscher mittelalterlicher Dichtung, zunächst die volksthümlichen Sagen von Tannhäuser und Lohengrin, für die Bühne dauernd

gewann, und sodann aus Gottfried's von Straßburg Meistersang „Tristan und Isolde“ das Reinmenschliche, symbolisch erfaßt, für die Bühne neu gestaltet und hier zum ersten Male sein Princip der Vereinigung der Künste, speciell der innigsten Vermählung von Poesie und Musik, mit erstaunlicher Konsequenz durchführt.

Um sich dem Volke noch unmittelbarer zu nähern und hier gleichsam an der Quelle des Volksgeistes selbst zu schöpfen, dichtet er nunmehr die „Meistersinger“ nach einem selbsterfundenen Stoffe, und gruppirt das mittelalterliche Volksleben aus der schönsten Blüthezeit der Renaissance um die populärste Gestalt des alten Nürnberger Künstlerkreises, um Hans Sachs. Die Poesie und Farbenfülle der Renaissance zeichnet er in seinem neuen Kunststil in unvergleichlicher Weise.

Und nun brachte er uns „Parsifal“, eine der schönsten Blüthen des mystischen Sagenkreises vom heiligen Gral, und damit eine Dichtung, welche den reinsten christlichen Geist athmet. „Parsifal“ ist die Darstellung des christlichen Mysteriums der Erlösung durch die göttliche Liebe und den beseligenden Glauben. In der „Götterdämmerung“ der Nibelungen bricht die heidnische Welt zusammen, ihre Heroen und ihre Götter vernichten sich selbst. Im „Parsifal“ sehen wir die sündige Menschheit entsühnt durch die christliche Heilslehre.

Welche erhebende Wirkung dieses Werk auf alle geübt hat, die es in Baireuth gesehen, können thatsächlich nur diejenigen vollkommen verstehen, welche es eben selbst dort miterlebten. Das Studium von Dichtung und Partitur, die Bekanntschaft durch Konzert-Aufführungen und eingehende Vorträge — dies alles zusammen ist nicht im Stande, ein blasses Bild der Gesammtwirkung zu schaffen. Der Zauber liegt in der Macht des Gesammtkunstwerkes und in der Kunst der idealen Darstellung desselben. Wer es erlebte, der weiß, daß in Baireuth in der That jenes Theater erstanden ist, das R. Wagner vor 30 Jahren im Geiste erschaute — ein Theater, welches dem Geistesleben der modernen Kultur ebenso entspricht, wie das griechische Theater dem griechischen Geiste entsprochen hat. — Und mit dieser nationalen Wiedergeburt der Kunst

wird der Name Richard Wagner's untrennbar verbunden sein für alle Zeiten.

Als aber nun

„Höchsten Heiles Wunder,
Erlösung dem Erlöser“

von den unsichtbaren Stimmen aus der Höhe zum letzten Male in Baireuth ertönte — wer hätte damals gedacht, daß es zum letzten Male sei, daß sein Schöpfer diesen Sang vernommen? Wohl hatte er sein höchstes Ziel erreicht — doch seine Kraft war auch zu Ende. Mitten im Siege ward er dahingerafft — ein schönes, beneidenswerthes Los!

Was aber sollen wir thun, um sein Gedächtnis unter uns, seiner würdig, lebendig zu erhalten? Die Antwort liegt in dem einen Worte: „Baireuth“.

Weßhalb ging unser Meister nach Baireuth? Wozu errichtete er sein Festspielhaus dort? Wofür hat er seinen Schwanengesang, „Parsifal“, bestimmt?

Sollen wir das, wonach er dreißig Jahre gestrebt, wonach er fast übermenschlich gerungen, und was er endlich zum Staunen der Welt erreichte — sollen wir dieses Nationalwerk wieder aufgeben? Sollen wir das Festtheater verödet stehen, als Ruine verfallen, es ruhig geschehen lassen, daß es eines Tages auf den Abbruch verkauft wird?

Das wäre doch eine Schmach für die deutsche Nation! Schon der Gedanke ist empörend.

Jetzt rächt es sich, daß man im deutschen Vaterlande allenthalben die Hände müßig in den Schoß gelegt und neugierig zugeschaut hat, was aus dem Baireuther Unternehmen wohl werden würde; ob der Meister es durchführen könnte — ohne daß man ihm hilft!

Vergessen wir es nie: wäre nicht König Ludwig von Baiern — Er allein — mit seinem erhabenen Blick für die Größe der Mission der Wagner'schen Kunst als hochherziger Helfer in der Noth

erschienen, so stände das Baireuther Festtheater heute noch nicht; so hätten wir niemals die „Nibelungen", niemals den „Parsifal" dort, noch irgendwo gesehen.

Nun sein Schöpfer todt ist, erkennt man freilich allgemein den unersetzlichen Verlust, denkt an die versäumte Pflicht, und möchte zur Sühne Alles nachholen. Was aber ist denn noch nachzuholen?

Denkmäler will man ihm errichten! Sieben Projekte auf einmal sind aufgetaucht. Leipzig, dem Geburtsorte des Meisters, der Vieles an ihm gut zu machen hat, gebührt hier natürlich der Vorrang. Wir halten es für ganz selbstverständlich, daß Leipzig seinem größten Sohne ein Denkmal setzt. Daß man auch in den drei Städten, wo er persönlich gewirkt — in Dresden, München und Baireuth — daran denkt, ist ebenso natürlich.

Aber diese Denkmäler kommen zeitig genug, sie kommen auch ganz sicher. Vor Allem gilt es, die Kräfte nicht zu zersplittern, die Mittel nicht voreilig zu erschöpfen.

Richard Wagner hat sich schon selbst ein Denkmal errichtet: es steht in Baireuth. Dieses Festtheater in seinem Sinne zu erhalten, in seinem Geiste fortzuführen, durch pietätvollste Aufführung von des Meisters Werken, muß unser nächstes Ziel sein.

Daß für dieses Jahr die „Parsifal"-Aufführungen für Baireuth, ganz so wie der Meister sie geplant hat, gesichert sind, ist bereits bekannt. Es war dies ein Ehrenpunkt für alle Mitwirkenden. — Diese Aufführungen werden die würdigste Todtenfeier unseres Meisters sein.

Aber damit darf es in Baireuth nicht zu Ende sein. „Parsifal" war vom Meister selbst nur für Baireuth bestimmt, und daran soll man auch nach seinem Tode festhalten. Er hat es ein „Bühnen-Weih-Festspiel" genannt und bezeichnete es damit als exceptionelles Kunstwerk, aus dem die Theaterdirektoren kein Zug- und Kassenstück machen sollen. Wie jedes richtige Gefühl sich dagegen sträubt, daß die Oberammergauer Passionsspiele in der Welt verbreitet werden, und von Bühne zu Bühne ziehen — ebenso widerstrebt es uns, das Liebesmahl der Gralsritter, die Verkündung der göttlichen

Heilslehre, die Charfreitagsfeier, im Wochenrepertoire jedes beliebigen Theaters abgespielt zu sehen.

Für Baireuth wurde dieses einzige Werk geschaffen, und dort soll es unantastbar bleiben. Auch praktische Gründe müssen dazu bestimmen. Denn wenn man das Baireuther Festspielhaus intakt erhalten will — und das nehmen wir als selbstverständlich an —, so muß man auch ein Werk haben, das dort allein zu sehen ist. Die „Nibelungen" gingen für Baireuth verloren; läßt man auch „Parsifal" in die Welt hinausziehen, so ist der Fortbestand der Baireuther Festspiele nicht nur gefährdet, sondern fast unmöglich. Denn was das Publikum schließlich auf allen Theatern wird sehen und hören können, das wird es nicht in Baireuth aufsuchen wollen.

Denken wir aber daran, daß der Meister in Baireuth auch eine Schule errichten wollte, eine Schule für seinen dramatischen Stil, für die Auffassung und Vorführung der dramatischen und instrumentalen Meisterwerke unserer größten Geister. Man möge also, dies in Ehren haltend, auch in diesem Sinne dort wirken; man möge sämmtliche Werke des Meisters, zunächst „Tristan" und die „Nibelungen", in Musteraufführungen uns vorführen, vereint mit den dramatischen Meisterwerken Gluck's, Mozart's, Beethoven's, Weber's — so wie er es plante 1878 — und daran abwechselnd Musikfeste in seinem Sinne reihen, um das Interesse immer lebendig zu erhalten. — Dies Alles gehört zur Schule, dies Alles erhält sein Gedächtnis unter uns lebendig.

An künstlerischen Kräften zur Leitung und Ausführung ist glücklicherweise kein Mangel. Dafür hat der verewigte Meister in Baireuth selbst schon Schule gemacht. Und was die Geschäftsleitung betrifft, so ist diese die naturgemäße Aufgabe der Stadt Baireuth, die schon im eigenen Interesse alle Kräfte anstrengen wird. Der Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele hat bereits zweimal gezeigt, daß er seiner schwierigen Aufgabe gewachsen ist.

Nur einen Fonds haben wir zu sammeln, einen unantastbaren Grundstock, hoch genug, um aus seinen Zinsen das Unternehmen dauernd zu sichern. Dahin müssen wir unsere Bestrebungen richten,

unsere Kräfte koncentriren. Das Weitere wird in Baireuth zu beschließen sein, wenn wir in diesem Sommer dort versammelt sein werden.

Bis dahin wird auch König Ludwig von Baiern Seinen Willen kundgegeben haben, den wir unter allen Umständen zu ehren und zu befolgen haben werden. Denn wie ohne Ihn Baireuth nicht entstanden wäre, würde es ohne Ihn auch nicht zu erhalten möglich sein.

Was Richard Wagner's königlicher Freund für den Lebenden gethan, das wird Er, dem Geschiedenen zu Ehren, auch festhalten und in seinem Geiste weiter lenken.

Georg Friedrich Händel.

Von
Hermann Kretzschmar.

55 u. 56.

Georg Friedrich Händel.

Von

Hermann Kretzschmar.

Es giebt nur wenige Künstler, deren Namen so allgemein bekannt ist wie derjenige Händel's*). Sein Hallelujah ist selbst in den Dorfkirchen heimisch, und auch diejenigen Gebildeten, welche der Musik im gegenüberstehen, wissen, daß Händel der Schöpfer des „Messias" ist. Händel ist als der größte Oratorienkomponist weit und breit berühmt und dieser Ruhm steht seit einem Jahrhundert fest.

Dieser Thatsache gegenüber ist die Erscheinung auffällig, daß von Händel's Werken nur ein kleiner Theil in die Praxis Eingang gefunden hat. Selbst von seinen Oratorien kehren immer nur dieselben fünf Favoritwerke wieder: „Messias, Samson, Judas Maccabäus, Alexanderfest, Israel in Ägypten" — und doch sind „Saul, Belsazar, Athalia" und noch andere ebenso bedeutend. Als Instrumentalkomponist kommt Händel auf den Programmen nur wie gelegentlich zum Vorschein, und daß Händel der größte Opernkomponist der vor-Gluck'schen Periode gewesen ist — hören Viele mit Staunen. Man muß a priori erwarten, daß der Künstler, dessen

*) Der Name der Familie zeigt viele Varianten: Händel, Hendel, Händeler, Hendtler, Händtler. Italiänisch schrieb sich der Komponist »Hendel«, englisch »Handel.« In England begegnen uns daneben noch die Schreibarten: Handell, Hendall, Hendel, Handle u. a.

Geist aus dem Oratorium so unvergleichlich groß hervortritt, in anderen Gebieten seiner Kunst mindestens nicht uninteressant ist. Die Gelegenheit, Händel in dem vollen Umfange seines Schaffens kennen zu lernen und zu studiren, besitzen wir allerdings noch nicht lange. Wir verdanken sie in der vollkommnen Form, welche der Zweck erheischt, erst der neueren Zeit und der deutschen Händelgesellschaft: in erster Linie dem außerordentlichen Manne, welcher die Seele dieser Gesellschaft bildet: Friedrich Chrysander, dem Händelbiographen. Die Gesammtherausgabe von Händel's Werken, welche im Jahre 1858 begonnen wurde, nähert sich dem Abschlusse, und wenn wir im Jahre 1885 den zweihundertjährigen Geburtstag des großen Meisters begehen, wird das geistige Totalbild desselben, wie es in seinen Werken niedergelegt ist, fertig vor dem deutschen Volke stehen. Es ist zu wünschen und zu hoffen, daß das Unternehmen der Händelgesellschaft der öffentlichen Musikpflege mehr und mehr Nutzen bringt. Selbst aber wenn es wahr wäre, daß die Händel'sche Musik zum größten Theile veraltet sei, so bleibt der Gewinn, der sich aus einer vollständigen Kenntnis derselben ergiebt, immer noch groß genug. Wer den ganzen Händel kennt, der überschaut zugleich das Musikwesen des 18. Jahrhunderts in seiner Totalität und bereichert damit beträchtlich sein Urtheil und seinen Geschmack. Hierzu mit anzuregen ist der Hauptzweck dieses Vortrages.

In der Aufgabe, Händel's Leben und Schaffen nachzudenken und nachzuerzählen, liegt zugleich auch ein großer Reiz; denn Händel lebte ein in jeder Beziehung reiches und seltenes Leben. Nimmt man aus demselben die bahnbrechenden Werke heraus, welche den Künstler unsterblich machen, so ist immer noch eine ungewöhnliche Summe menschlichen Gehaltes übrig. Selbst diejenigen, welche an der Romantik dieses bewegten Lebens gleichgültig vorübergehen sollten, werden nicht umhin können, die Größe und Reinheit des Charakters zu bewundern, mit dem es geführt wurde.

Mehrfach ist in neuerer Zeit der Plutarchische Versuch gemacht worden, das Leben Händel's mit dem seines größten musikalischen Zeitgenossen, mit dem Sebastian Bach's, in Parallele zu setzen. Die Lebensläufe der beiden Künstler haben manches Gemeinsame.

Beide sind Deutsche. Sie sind in demselben Jahre geboren, ihre Geburtstage liegen nur vier Wochen auseinander und ihre Heimatstädte, Eisenach und Halle, nicht viele Meilen. Größer als die Ähnlichkeit ist aber in der Geschichte dieser zwei Meister die Verschiedenheit. Sie beginnt bereits bei dem Vergleiche der beiderseitigen Familien. Die Vorfahren Bach's waren Musiker, die Händel's: Kupferschmiede. Als solcher wanderte der Großvater des Letztern aus dem damals noch östreichischen Breslau am Anfange des 17. Jahrhunderts nach Klein-Schmieden bei Halle und wurde dann in der Stadt ansässig, zuletzt als Rathsschmiedemeister. Auch die beiden ältesten Söhne dieses Valentin Händel blieben bei dem Gewerbe der Familie. Sein jüngster, Georg, der Vater des Komponisten, ward Barbier. Dieser Beruf hatte damals bessere Chancen als heute: die wundärztliche Praxis war noch mit ihm verbunden. Zur Erlernung der Chirurgie unterzogen sich die strebsameren und befähigten Glieder des Standes nicht selten einem theoretischen Kursus, traten dadurch den studirten Leuten näher und wurden von Stadt- und Landbehörden in förmlichen Dienst genommen. Ihre Stellen waren mit Privilegien versehen, von denen eins der üblichsten und einträglichsten in dem Rechte bestand, eine öffentliche Badeanstalt zu halten. In vielen Gegenden führten die amtlichen Barbiere oder Chirurgen von dieser Gerechtsame her den Titel „Bader". Auch Händel's Vater wurde ein solcher Bader. Im Jahre 1622 geboren, sah er sich bereits im Jahre 1652 zum Amtschirurg ernannt; später erscheint er als fürstlich sächsischer und, als im Jahre 1680 Halle faktisch in preußischen Besitz übergegangen war, auch als kurfürstlich brandenburgischer Leibchirurg. Seine erste Ehe, in welcher er 19jährig die um 10 Jahre ältere Wittwe eines Kollegen — wahrscheinlich seines früheren Principals — heimführte, brachte ihn zu Besitz und Wohlstand. Wenige Monate nachdem diese Frau gestorben, heirathete er im Jahre 1683 die Pfarrerstochter von Giebichenstein, Dorothea Taust. Auch deren Stammbaum führt nach Östreich. Ihr Großvater hatte die böhmische Heimat, Güter und Vermögen, um des Glaubens willen verlassen. Dorothea Taust wurde die Mutter des großen Tonsetzers. Ein erstgeborner Sohn starb bald nach der Geburt. Das zweite von den vier Kindern, welche sie ihrem Gatten schenkte, war unser Georg Friedrich. Ihm folgten noch zwei Schwestern, Dorothea Sophia

und Johanna Christiana. Letztere starb unverheirathet, der andern war Händel besonders zugethan und ihre Tochter, seine Nichte, ward die Erbin seines beträchtlichen Vermögens.

Georg Friedrich Händel wurde am 23. Februar 1685 geboren, an einem Montage. Als dieser Sohn das Licht der Welt erblickte, stand die Mutter im vierunddreißigsten, der Vater im 63sten Lebensjahre. Der Letztere blieb bis an sein Ende rüstig und wurde 75 Jahre alt, die Mutter hatte das Glück, noch den Ruhm ihres Sohnes zu erleben. In der letzten Zeit freilich erblindet, starb sie in ihrem 80. Jahre. Von beiden Eltern — sagt G. M. Meyer*) — überkam Händel die körperliche Tüchtigkeit, die ihn zu einem der größten, gesundesten und stämmigsten Menschen machte. Vom Vater insbesondere scheint er den energischen Charakter, den Trieb nach Höherem und den Sinn für Freiheit und Unabhängigkeit geerbt zu haben. Von der Mutter, der er sich innig anschloß und die er bis in die spätesten Jahre zärtlich liebte, die einfache, gesunde Frömmigkeit, die wir in seinem ganzen Leben gewahren, die sich ihm zu einer streng sittlichen Ansicht ausprägte, lebendig vorhielt in all seinem weltlichen Treiben, ihn schützte vor den Verlockungen Italiens, ihn rein erhielt in dem vielfach unsittlichen Getriebe des englischen Adels und Hofes, die der Geist seiner Kirchenmusik wurde und der Trost seines spätern Unglücks, die er mit in den Tod hinübergenommen hat, bis zu dem Wunsche am Charfreitag zu sterben.

Das Haus, in welchem Händel geboren wurde und seine Kindheit verbrachte, lag „am Schlamme.“ Es ist heute mit einer Gedenktafel versehen und leicht zu finden**).

Über die Kinderjahre Händel's liegen englische Berichte vor, welche zum Theil auf eignen Mittheilungen des Künstlers beruhen, die er in seinen späteren Jahren in Stunden guter Laune machte. Darnach zeigte der Knabe frühzeitig eine leidenschaftliche Liebe zur Musik. „Er lebte und webte von Kindesbeinen an in den Tönen, horchte darauf, lief ihnen nach und fing selber an zu musiciren, als er kaum seiner Gliedmaßen mächtig war.“ So schildert Chrysander, und Schölcher meint, das Kind habe zu singen versucht, bevor es sprechen konnte. Als mit den zunehmenden Jahren dieses

*) G. M. Meyer: G. F. Händel. Eine biographische Charakteristik. Berlin 1857.

**) Siehe Chrysander I, S. 14.

Musiciren einen ernstlicheren Charakter annahm, wurde der Vater besorgt. Seinem Plane nach sollte aus dem Kinde seinerzeit ein ordentlicher Jurist werden, — unter einem Musiker konnte er sich als echter Kleinstädter etwas Rechtes nicht denken. Deßhalb wurde gründlich vorgebeugt. Die Instrumente nahm man weg und verbot dem Kinde sich ferner in irgend einer Weise mit Musik und Musikanten abzugeben. Händel zeigte aber auch frühzeitig schon einen starken Eigensinn. Nun wurde heimlich musicirt. Der junge Händel verfuhr da ähnlich wie der große Bach, der sich etliche Jahre später in Ohrdruff das verbotene Orgelbuch des Bruders aus dem Gitterverschlusse hervorlangte und beim Mondlicht abschrieb. Nachts, wenn in Halle Alles schlief, verließ der sechsjährige Knabe das Bett und begab sich an das kleine Klavichord unter dem Dache, von dessen Existenz der Vater zunächst keine Ahnung hatte. Das Geräusch des Spiels konnte nichts verrathen, denn diese Instrumente haben den allerniedlichsten Ton, man muß daran sitzen oder doch in demselben Zimmer sein, um sie überhaupt zu merken. Heute sind diese echten „Pianinos" fast ausgestorben. Wenn die Geschichte wahr ist — und sie ist ziemlich gut beglaubigt —, so muß der kleine Händel dabei freundliche und verschwiegene Helfershelfer gehabt haben. Später hat sich dem Anscheine nach auch der Vater etwas begütigen lassen und ein Auge zugedrückt, als er sich überzeugte, daß das Kind über dem Musiciren in anderen Fertigkeiten und Wissenschaften nicht zurückblieb. Jedenfalls ist es eine Thatsache, daß Händel sehr früh den Grund zu seiner Virtuosität im Spiele gelegt hat.

Einen nachweisbaren und starken Stoß erhielten die antimusikalischen Grundsätze des Vater Händel bei Gelegenheit einer Reise, an welcher sich auch der kleine Georg Friedrich betheiligte*). Sie ging nach Weißenfels, wo der Herr Leibchirurg beim Fürsten Geschäfte hatte. In der kleinen Residenz galt die Musik mehr als in Halle. Die Mitglieder der Kapelle interessirten sich für das Talent des Kindes. Als es eines Sonntags zum Ausgang die Orgel spielte, ward auch der Fürst davon überrascht. Dieser redete dem

*) Letzterer, welcher gern seinen am Weißenfelser Hofe dienenden (— um 10 Jahre älteren —) Neffen kennen lernen wollte, war dem Wagen unvermerkt nachgelaufen. Da man schon ein gut Stück über Halle hinaus war — als der Vater des Knaben ansichtig wurde —, setzte der weinende und bittende Kleine seinen Willen durch.

Vater ins Gewissen und bestimmte ihn, wenigstens soweit etwas für die musikalische Ausbildung des Sohnes zu thun, als sich dies mit den juristischen Plänen vertrug. Gleich nach der Rückkehr nach Halle — nach Mainwaring stand Händel damals im siebenten Lebensjahre, Chrysander denkt ihn etwas älter — wurde der beste Musiker in der Stadt als Lehrer des Knaben angenommen. Es war dies der Organist der Frauenkirche, Friedrich Wilhelm Zachau. Von ihm wurde Händel in Klavier- und Orgelspiel unterwiesen und lernte auch mit den gebräuchlichen Orchesterinstrumenten umgehen. Um sein Kompositionstalent auszubilden, mußte der Schüler gute Muster studiren und abschreiben. Ein solches Buch, welches Händel zeitlebens aufbewahrte, im Jahre 1698 angelegt, enthielt Gesang- und Instrumentalkompositionen von Strungk, Ebner, Alberti, Frohberger, Krieger, Kerl und von Zachau selbst. Daneben her gingen eigene Kompositionsarbeiten. Von seinem zehnten Lebensjahre ab soll Händel drei Jahre lang jede Woche eine Kirchenkantate geschrieben haben. Wahrscheinlich wurde auch öfters eine aufgeführt. Als Händel in seinen späteren Jahren eine Sammlung von sechs Sonaten für zwei Oboen und Baß zu Augen kam, die aus seinem zehnten Jahre stammte, sagte er lachend: »I used to write like the D—l in those days, but chiefly for the hautbois, which was my favourite instrument.« Wenn diese Sonaten dieselben sind, welche von der Händelgesellschaft als erster Theil der Trios ohne Opusangabe veröffentlicht worden sind, so werfen sie auf die phänomenale Begabung Händel's ein blendendes Licht. Eine solche Reife eines zehnjährigen Knaben ist in der Musikgeschichte vielleicht beispiellos, — sie wird selbst durch die Jugendarbeiten des frühfertigsten unserer großen Tonsetzer, Mozart's nämlich, nicht überboten. In der Form vollendet, mit Kunststücken spielend — bieten sie einen Inhalt, der dem Geiste jedes Mannes zur Ehre gereichen würde, und enthalten schon einen großen Theil der Eigenthümlichkeit, die später das Wesen von Händel's Musik auszeichnete, namentlich in den charaktervollen, schöngestalteten Melodien. Solche Sätze gingen über das eigene Vermögen Zachau's weit hinaus, dessen Kompositionen — wie man sich aus den veröffentlichten Orgelstücken und aus den Fragmenten seiner Kantaten, welche Winterfeld und Chrysander mittheilen, überzeugen kann — in den Gedanken gewöhnlich und in deren Darstellung unfertig waren. Händel blieb seinem

Lehrer zeitlebens in Liebe und Dankbarkeit zugethan. Dessen Wittwe unterstützte er von London aus, und aus der Verehrung, mit welcher der große Meister immer von Zachau sprach, schlossen die englischen Freunde, daß der Letztere einer der bedeutendsten Vertreter der deutschen Organistenschule sei. Als solcher ist er in der Folge in der Musikgeschichte und Lexikographie — selbst von Fétis — häufig behandelt worden, während man ihn in Wirklichkeit Männern, wie Buxtehude war, nicht an die Seite stellen kann. Was die Engländer dem Künstler hinzuaddirten, zogen sie dem Menschen ab. Die von ihnen ausgegangne Anekdote, daß Zachau das Glas zu sehr geliebt habe, beruht auf einer Verwechselung mit einem hallischen Kollegen.

Das Stillleben von Halle wurde i. J. 1696 durch eine Reise nach Berlin unterbrochen, deren Veranlassung wir nicht genau kennen. In Berlin kam Händel zum ersten Male mit demselben Giovanni Bononcini zusammen, der später in London sein heftigster Feind wurde. Schon bei dieser Begegnung zeigte sich der Italiäner verdrießlich über die Bewunderung, welche der Knabe fand, und erlebte schon hier eine Niederlage. Händel begleitete eine schwierige chromatische Kantate, die Bononcini eigens aufgesetzt, um den Knaben zu Falle zu bringen, nach dem Basse vom Blatte weg nicht bloß ohne Anstoß, sondern noch mit Vortrag. Attilio Ariosti, der andere Londoner Opernrival, der zu jener Zeit gleichfalls in Berlin wirkte, begegnete dem Wunderkinde dagegen sehr freundlich und soll sich stundenlang mit ihm am Klavier beschäftigt haben. Am Hofe erregte Händel's Spiel das größte Aufsehen. Der Kurfürst — nachmals König Friedrich I. — wollte für seine weitere Ausbildung sorgen, ihn nach Italien schicken und dann in eignen Diensten behalten. Der Vater lehnte dieses Anerbieten ab, vermuthlich weil er noch an der Jurisprudenz festhielt. Bald nach der Rückkehr von der Berliner Reise starb der alte Georg Händel. Der Sohn ehrte den Willen des Vaters. Fünf Jahre nach dessen Tode bezog er die damals junge Universität Halle und wurde am 10. Februar 1702 unter Rector Budde (Buddeus) als

studiosus juris

immatrikulirt, nachdem er mit 17 Jahren die lateinische Schule absolvirt. Daß Händel „gar keine andre studia“ gemacht habe, außer der musica, gestand ihm Mattheson noch im Jahre 1722 in der

Critica musica zu, und die Kenntnis des Latein bewahrte sich Händel bis ins Alter. Was er auf der Universität getrieben, ist unbekannt —; er hätte den großen Thomasius hören können. Über die fünf Jahre zwischen der Berliner Reise und der Immatrikulation besitzen wir eine einzige geringfügige Notiz.*) Telemann, dessen Jugendjahre noch entschiedener als die Händel's den Charakter eines (von Verwandten und Vormündern verordneten) Kampfes gegen die musikalische Natur tragen, bemerkt in seiner für Mattheson's „Ehrenpforte" geschriebenen Selbstbiographie, daß er auf dem Wege zur Universität Leipzig, wo er gleichfalls Jura studiren wollte, „unterwegs in Halle, durch die Bekanntschaft mit dem damals schon wichtigen Herrn Georg Friedrich Händel, beinahe wieder Notengift eingesogen" habe. Das war im J. 1701 und Händel stand damals in seinem 16. Lebensjahre, Telemann aber im 20. Außer durch seine Kompositionen scheint Händel damals besonders durch die Verdienste „wichtig" gewesen zu sein, welche er sich um die Gesangleistungen der Schüler erwarb, die er zu Kirchenaufführungen heranzog und vorbereitete.

In demselben Jahre, wo er Student wurde, trat Händel auch sein erstes musikalisches Amt an. Im Januar 1702 kam das Konsistorium der reformirten Gemeinde, die in der Schloßkirche ihren Gottesdienst hielt, beim Kurfürsten um die Erlaubnis ein, an Stelle des schließlich weggelaufenen Organisten Leporin mangels eines reformirten Ersatzmanns ein „lutherisches Subject" anstellen zu dürfen. Damit war Händel gemeint. Den 13. März 1702 wurde die „Bestallung vor den Organisten Händel" ausgefertigt. Das Jahresgehalt betrug 50 Thaler, das für den Organisten bestimmte »Logiament« benutzte Händel nicht, sondern ließ es mit weiteren 16 Thalern ablösen. Nach einem Jahre verließ er seinen Organistenposten und zog in die Fremde. Aus der letzten Halle'schen Zeit besitzen wir noch eine Komposition des 112. Psalms »Laudate pueri«. Sie ist für Solosopran mit schwacher Begleitung geschrieben. Sie erfreut durch die saubere und genaue Arbeit und enthält bereits einige von Händel's frappantesten Manieren: so Themen auf einem einzigen Ton — wie in der Messiasfuge: „Alle Gewalt" ꝛc. —,

*) Meyer erwähnt — mit Berufung auf eine mündliche Mittheilung, daß Händel in dieser Zeit viel in Weißenfels und dort auch Hoforganist gewesen sei.

stufenweises Fortrücken des Motivs. In einem Satze begegnen wir dem Thema von „O hätt' ich Jubals Harf'“ — freilich in einer ziemlich unfreien Ausführung. Überraschend ist die bestimmte Deklamation in den Recitativstellen. Die Melodien der Singstimme sind zuweilen von einer barocken Originalität, mehr instrumental als gesanglich. Das Übermaß von Koloraturen macht das Werk für heute veraltet. Es ist kaum anzunehmen, daß sich für das schwere Stück in Halle ein Sänger gefunden haben sollte.

Im Sommer 1703 kam Händel in Hamburg an und blieb hier drei Jahre. Diese Stadt übte bereits seit der Mitte des 17. Jahrhunderts auf die Musiker eine große Anziehungskraft. Als der alte Heinrich Schütz mit dem Gedanken umging, sich in Dresden pensioniren zu lassen, suchte er sich Hamburg als seine „letzte Herberge“ aus. Hier bestand ein großes collegium musicum, in welchem immer das Beste und Neueste aus aller Herren Länder zu hören war. Mehrere reiche Familien unterhielten Privatkonzerte. Die guten Musiker wurden geehrt, lebten in angenehmen Verhältnissen und untereinander in schönster Harmonie. Mit der Gesangskunst mochte es schwach bestellt sein, — dafür wurde abèr auch Niemand von der Anmaßlichkeit der Kastraten belästigt.

Seit dem Jahre 1678 hatte Hamburg auch seine Oper. Diese Hamburger Oper hat in der Geschichte bekanntlich eine besondere Bedeutung. In Wien, Dresden, München, Berlin und wo sonst noch in Deutschland Opern bestanden — waren diese Institute durchaus italiänisch. Es wurden Opern von italiänischen Musikern komponirt, von italiänischen Sängern in italiänischer Sprache gesungen. Hamburg, das reiche, unabhängig gesinnte, war die einzige Stadt in Deutschland, wo man es mit einer nationalen deutschen Oper wenigstens ernstlich versuchen wollte. Ein ähnlicher Versuch war den Franzosen geglückt. Ihre „französische“ Oper stand durch Lully seit etlichen Jahren fest. Die Hamburger erreichten ihr Ziel nicht. Ungenügend fundirt, dem Geschmack der zahlenden Menge preisgegeben, verlor ihre Oper die Fühlung mit den höheren künstlerischen Tendenzen ziemlich schnell. Der streng nationale Charakter verschwand mit dem Jahre 1692. Von da ab führte man nicht bloß italiänische und französische Opern auf, sondern auch in die deutschen Stücke wurden Arien mit italiänischem Text

eingemischt. Bereits 1738 war es mit einer „deutschen Oper“ in Hamburg wieder aus. Als Händel nach Hamburg kam, schwankte die Oper zwischen übertriebenem Pomp und niedriger Spaßmacherei hin und her und war mitten auf dem Wege zum Verfall. Nach außen hin verbreitete sie jedoch gerade zur selben Zeit ihren stärksten Glanz, denn eben stand Reinhold Keiser, einer der frischesten und fruchtbarsten Komponisten, welche die Geschichte der Oper aufweist, an ihrer Spitze. Auch Händel nahm ihn für den Anfang zu seinem Muster für den Zuschnitt der Sätze und selbst für die Motive. Händel trat sehr bescheiden als Ripienist bei der zweiten Violine ein. Mattheson sagt, „er stellte sich, als ob er nicht fünfe zählen könnte.“ Dann übernahm er eine Zeit lang aushilfsweise den Posten am Klavier. Die erste Oper, welche Händel schrieb, ist „Almira, Königin von Kastilien oder der in Krohnen erlangte Glückswechsel“. Sie kam am 8. Januar 1705 zur ersten Aufführung und erlebte kurz nacheinander viele Wiederholungen. Auch dieses Werk hat italiänische und deutsche Arien durch einander, auch ein kleiner Chor wird italiänisch gesungen. Er steht am Anfang der Oper, im Übrigen hat der Chor nichts im Werke zu thun. Man findet in der „Almira“ wiederholt mehrstimmige Recitative, gegen den Schluß hin sogar ein sechsstimmiges. Auch ihren Possenreißer hat die „Almira“ in dem Knechte Tabarco. Mehrstimmige Recitative waren in der italiänischen Oper noch lange üblich; aber über die „lustige Person“ und die komischen Episoden war die gleichzeitige italiänische Oper eben hinaus gekommen. Die „Almira“ trägt hierin und in allem Andren den Zuschnitt, welchen die venetianische Oper gute 50 Jahre früher durch Cavalli erhalten hatte. Nur an Gesanglichkeit steht sie dieser bedeutend nach. Die Komposition ist sehr ungleich, namentlich im Recitativ bleibt sie oft trocken und verräth den Anfänger. Es ist aber bezeichnend, daß sie immer da, wo die Situation hochgespannt wird, sich bedeutend erhebt. Die dramatischen Hauptstellen sind auch die musikalischen. Die Scene, wo Fernando sterben soll und von der Geliebten Abschied nimmt, ist ein solches ergreifendes, packendes und doch einfaches Stück, das schon ganz den späteren Händel zeigt. Überhaupt sind die Stellen zahlreich genug, aus denen dieser in seiner Eigenheit heraustritt, auch aus dem energischen Orchester blickt er. Manche Idee der „Almira“ ist von Händel in anderen Werken wieder aufgenommen worden. Die als „lascia ch'io

pianga« heute wieder allgemein bekannte und von dem Komponisten der häufigen Verwendung nach besonders geliebte Melodie begegnet uns hier zum ersten Male als Sarabande: beim Aufmarsche der vier Erdtheile begleitet sie den Einzug Asiens. An der Hamburger Bühne muß zur Zeit der „Almira“ sehr viel Virtuosität und ungewöhnliches Stimmenmaterial zur Verfügung gestanden haben. Auch die Oboen im Orchester können nicht gewöhnlich gewesen sein.

Bald nach der „Almira“ — am 25. Februar — folgte Händel's zweite Oper. Auch sie hat nach der Sitte der Zeit ihren Nebentitel, der den ganzen Moralitätsschwulst der Schlesischen Dichterschule ausströmt. „Nero oder die durch Blut und Mord erlangte Liebe“ heißt es vollständig. Die Musik dieses Werkes ist bis jetzt noch nicht wieder zum Vorschein gekommen. Nach der Aufführung des „Nero“ trat Händel von der Hamburger Oper zurück. Zu lernen war für ihn jetzt nichts mehr hier, und das Intriguenwesen und der liederliche Lebenswandel der Operisten konnten ihn nicht fesseln. Nur als im Jahre 1706 ein Direktionswechsel in Aussicht stand, schrieb er für den neuen Unternehmer auf besonderes Ersuchen wieder eine Oper. Sie gerieth ziemlich ausführlich. Als es endlich zur Aufführung kam — dieselbe verzögerte sich wegen Zufälligkeiten bis in den Januar 1708 — machte man zwei daraus. Es sind „Florindo“ und „Daphne“, deren Partituren ebenso wie die des „Nero“ noch nicht wieder aufgefunden wurden.

Außer den vier Opern hat Händel in Hamburg nachweislich nur noch eine größere Komposition geschrieben: die Passion nach dem Evangelisten Johannes. Es ist ein Werk für Soli, Chor und einen Begleitungsapparat, bestehend aus Streichorchester, zwei Oboen und Orgel (oder Cembalo). Den Text bilden Bibelworte mit eingestreuten Versen. Letztere rühren von dem seinerzeit berühmten Operndichter Postel her und sind oft schlecht und geschmacklos genug: z. B. als die Kriegsknechte die Kleider Jesu vertheilen, sieht sich der Dichter zu einer Betrachtung gemüßigt, die folgendermaßen beginnt:

„Du mußt den Rock verlier'n“ —

In der Arie, die auf diese Worte geschrieben ist, werden sie noch dazu gleich am Anfang wiederholt.

Choräle kommen in dieser Passion nicht vor.

Die Musik im Werke setzt ziemlich schwach ein. Die Arien, auch

wenn sie der Taktzahl nach kurz erscheinen, sind durch die stereotypen Zwischenspiele ins Breite gezogen, die Chöre ermangeln des dramatischen Ausdrucks, den sie haben müßten, sie besitzen nicht einmal Charakter. Gegen die Mitte des Werkes zu erhebt sich aber der wahre Händel. Man merkt ihn zuerst an der Baßarie „Erschüttere mit Krachen", einer eben so seltsamen als großartigen Nummer, die man wohl ein solistisches Seitenstück zu Bach's Chor „Sind Blitze, sind Donner" (in der Matthäuspassion) nennen könnte. Wo die Unterhandlungen zwischen Pilatus und dem Volke erregter werden, kommt auch in die Chöre Leben und Feuer. Christus singt Baß, durchweg in einem edlen gehaltenen Tone. Nur an der Stelle „Es ist vollbracht" erscheint eine ausgeführte originelle Koloratur. Dieser Abfall vom Stile beruht auf einer sichtlichen und erhabenen Intention. Mit besonderer musikalischer Kunst ist vielfach der Pilatus behandelt. Von den tonmalerischen Zügen, an denen später Händel's Musik immer so reich ist und für welche die Passion herkömmliche Gelegenheit bot, findet sich in dieser Komposition wenig. Hervortretend in dieser Beziehung ist eine Stelle am Eingange, wo Händel das Geißeln zeichnet. Das tremolirende Streichorchester, wie es Händel später in den Arien mit stark bewegten Affekten liebt, findet sich in einer Nummer des Soprans: „Bebet ihr Berge". Der Schlußchor: „Schlafe wohl nach deinen Leiden" ist hervorragend durch die schöne Behandlung der Singstimmen: Sopran und Alt lösen sich abwechselnd vom Tutti der anderen mit tief ausdrucksvollen Melodien los. Chrysander hat ganz recht, wenn er im Vorwort zum 9. Bande der Händelgesellschaft, welcher dieses kleine Passions-Oratorium enthält, den musikalischen Gehalt desselben als erheblich, bedeutend und von eigenthümlich Händel'schem Gepräge bezeichnet. Diese Arbeit, welche der 19jährige Jüngling in den ersten Monaten des Jahres 1704 für eine Hamburger Charwochen-Aufführung schrieb, hat mehr als historisches Interesse, sie hat bedeutend mehr eignen Werth als z. B. Beethoven's „Christus am Ölberge".

Nach englischen Berichten soll Händel auch sonst noch in Hamburg erstaunlich viel komponirt haben. Bei Mainwaring läßt er dort zwei Kisten voll Manuskripte zurück, Burney nennt die Menge der in Hamburg entstandenen Klavierstücke, Lieder und Kantaten zahllos. Chrysander spricht diesen Angaben die Wahrscheinlichkeit

ab, und hält dafür, daß das, was Händel in Hamburg wirklich schrieb, nicht verloren, sondern in spätere Werke übergegangen ist. Hauptsächlich waren es wohl Klaviersätze, die er bei seinen Scholaren verwenden konnte. Denn nachdem er sich vom Theater zurückgezogen, bildete das Stundengeben den Hauptttheil seiner Thätigkeit. Sparsam, wie Händel war, legte er sich dabei eine Summe von 200 Dukaten zurück, mit welcher er im Herbste 1706 die Reise nach Italien antrat.

In der ersten Zeit seines Hamburger Aufenthalts verkehrte Händel ziemlich viel und intim mit Mattheson, dessen Bekanntschaft er bald nach der Ankunft zufällig auf einem Orgelchor gemacht hatte. Mattheson führte den jungen Schützling in die Hamburger Musikverhältnisse ein und suchte ihn in mancher Beziehung zu fördern. Auf seine Rechnung kommt wahrscheinlich auch die Kandidatur Händel's in Lübeck, wo man an einen Nachfolger für den berühmten Buxtehude dachte. Im August 1703 begaben sich Mattheson und Händel gemeinsam hinüber, und Händel würde möglicherweise die Stelle bekommen und eine deutsche Organistenkarrière eingeschlagen haben, wenn zu dem Amte nicht auch die bereits ältliche Jungfer Buxtehude als Ehefrau zu übernehmen gewesen wäre. Eine solche Bedingung war nichts Seltenes. Die Wittwe oder Tochter wurde bei der Stelle „konservirt," der Bewerber mußte sich „einheirathen."

Das Verhältnis zwischen Händel und Mattheson blieb nicht bei Bestand. Im December 1704 kam es zwischen den Beiden sogar zu einem Duell, dessen Hergang und Verlauf oft genug beschrieben worden sind. Händel gerieth dabei in Lebensgefahr. Bald darauf fand eine äußerliche Aussöhnung statt und Mattheson sang in „Almira" und „Nero" die Tenorpartien. Innerlich war Händel mit dem früheren Freunde fertig. Unter den Personen, welchen er bei seiner Abreise von Hamburg einen Abschiedsbesuch machte, scheint Mattheson nicht gewesen zu sein, und daß er von ihm nichts mehr wissen wollte, ließ Händel in Formen kühler Höflichkeit von London aus wiederholt merken. Für Händel war Mattheson zu eitel. Der so vielseitig talentirte, der scharfsinnige und um die Musikwissenschaft verdiente Mann konnte es nie verwinden, daß er Händel, den aus der Kleinstadt eingewanderten, jungen Mann protegirt hatte. Und wenn er heute mit seinem klaren Künstlerblick in einer

Händel'schen Komposition ein vollendetes Muster pries, — so kam morgen wieder eine Stunde, in welcher es ihm nicht mit rechten Dingen zuzugehen schien, daß der frühere „Spiel- und Spießgeselle" jetzt berühmter sei als er selber. Weßhalb sich Händel von ihm zurückgezogen, hat Mattheson selbst wohl schwerlich je begriffen. Er sah in ihm einen Undankbaren, und wenn er dessen Lob gelegentlich mit einer hämischen Glosse verbrämte, spielte er nach seiner Meinung nur Gerechtigkeit. Noch 36 Jahre nach ihrem Entstehen verfolgte er eine Jugendarbeit Händel's — das ebengenannte Passions-Oratorium — mit billigen Korrekturen, nachdem er sie bereits im Jahre 1720 mit einer Kritik abgethan, welche ziemlich so viel Seiten Text enthielt, als die Partitur in Noten umfaßte.

Als Händel nach Italien ging, folgte er einer Nothwendigkeit. Es war schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts für manche musikalische Fächer das Hauptland und auch bei den Deutschen als solches anerkannt. Prätorius trat für die italiänische Manier ein, Eccard soll in Italien gewesen sein; von Leo Haßler und Heinrich Schütz ist es sicher, daß sie in Venedig studirten. Italien wurde aber für die Oper unbedingt maßgebend. Die hatte hier ihre Heimat und stand am Beginne des achtzehnten Jahrhunderts hier in einer Blüthe, welche sie in Deutschland und in anderen Ländern niemals erreicht hat. Bis in die kleineren Städte hinab fand man überall Singbühnen; an Dichtern, Komponisten und Sängern herrschte Überfluß. Wer in der Oper etwas leisten wollte, strebte nach diesem Lande; nicht bloß die Hasse und Naumann — auch Gluck und Mozart machten hier ihre Schule. Das Übergewicht Italiens äußerte selbst in einer Zeit noch seine magische Nachwirkung, wo es schon längst bestritten und zum großen Theile überwunden war. Es zog noch einen Meyerbeer über die Alpen, und bis auf den heutigen Tag schickt die französische Regierung die Preisgekrönten des Konservatoriums auf zwei Jahre nach Rom. Der Kunstsinn findet allerdings in diesem herrlichen Lande außer der musikalischen noch andere Nahrung. Die enge Fühlung zwischen Kunst und Volksleben, wie sie einzig in diesem alten Kulturlande besteht und immer bestand, hat ohne Zweifel auch auf Händel mächtig eingewirkt und sein Schaffen mit in die im höchsten Sinne populäre Richtung geleitet, welche seine Werke auszeichnet. Was er den Italiänern an musikalischen

Einzelheiten ablernte, steht gegen dieses Hauptresultat zurück, obwohl es an und für sich sehr viel war. Händel durchwanderte das Land als ein Reisender von Distinktion. In die Geschichte seiner italiänischen Kompositionen sind Fürsten und Prinzessinnen verwoben; wo er auftrat, war er der Gast der Vornehmsten. An den meisten Orten — sagt Mainwaring — hatte er einen Palast zu seiner Verfügung und war mit Tafel, Kutsche und allen sonstigen Bequemlichkeiten wohl versorgt. Aus diesen Kreisen brachte er den feinen Geschmack für Gemälde mit heim, welchen seine englischen Freunde besonders rühmen. Daß er sich dabei auch in das Thun und Treiben der untern Schichten versenkte, beweisen die Carillons im „Saul", die Dudelsackharmonien im „Herakles", die Pifferarisinfonie im „Messias" und die vielen anderen Reminiscenzen aus der italiänischen Volksmusik, welchen man in Händel's Werken begegnet.

Wahrscheinlich begab sich Händel von Hamburg direkt nach Florenz. Mit dem Bruder des dortigen Großherzogs, dem Prinzen Gaston von Medici, war er in Hamburg bekannt geworden. Er verweilte hier vom Januar bis zum März 1707. Komponirt wurden in dieser Zeit (nach Chrysander's Vermuthung) ein Dutzend weltlicher **Solokantaten**, von welchen die eine, „Tarquinius und Lucretia" (zu Ehren einer Sängerin, Namens Lucrezia geschrieben), wegen ihres feurigen Charakters besonderes Aufsehen erregte. Mattheson citirt sie wiederholt. Im weiteren Verlaufe seines italiänischen Aufenthaltes hat Händel noch gegen 150 solcher Kantaten komponirt, ein- und mehrstimmige, mit Klavier- und mit Instrumentalbegleitung. Die dramatische Kantate, welche leider heute nur durch das Lied ersetzt ist, nahm damals eine wichtige Stellung in der Komposition und in der Musikpflege ein. Sie war die Miniaturform der Oper — fürs Haus bestimmt. Der größte Theil der dramatischen Kantaten sind abgeschlossene und feiner ausgeführte Opernscenen. Für die Komponisten hatten sie die Bedeutung von Skizzen und Vorstudien. Carissimi war der Hauptvertreter dieser Musikgattung; auch Scarlatti schrieb eine unglaubliche Menge solcher Kantaten. Händel benutzte viele der seinen für spätere Opern.

Zu Ostern war Händel in Rom. Hier schrieb er **drei lateinische Psalmen**. Der erste derselben »Dixit Dominus« zeigt in seinem ersten Satze schon Händel's ganze Eigenthümlichkeit. Er hat die berühmten Unisono's in breiten Noten, die kurzen schmetternden

Jubelmotive. Er ist kräftig, etwas hart, fast schroff in einzelnen Modulationen und im Stile etwas abspringend, aber — bei einer guten Aufführung — von überwältigender Klangwirkung. Allerdings liegen die Soprane zuweilen äußerst unbequem. Der interessanteste der drei Psalmen ist der dritte »Laudate pueri«, dessen Text, wie oben erwähnt, Händel schon in Halle komponirt hatte. Aus dieser hallischen Komposition hat Händel in die römische Mancherlei herübergenommen: ganze Sätze, einzelne Themen und bloße Motive; hier verkürzend, dort erweiternd, häufig gänzlich neu gestaltend. Bei einem Vergleich der italiänischen und der hallischen Komposition ist der formelle Fortschritt evident. Die alten Gedanken werden geschmeidiger ausgedrückt und die ganze Musik hat einen angenehmen sinnlichen Zusatz erhalten, der vielleicht zum Theil auf italiänische Einwirkungen zurückzuführen ist. Dahin darf man vor Allem die volksthümlichen Motive rechnen, welche im ersten und letzten Satze dieses Psalms die Instrumente dazwischen spielen. Anfang und Ende der Komposition greifen ineinander. Theils wörtlich, theils frei versetzte er manche Partien dieser Psalmen in spätere englische Kompositionen.

Im Sommer verließ Händel Rom und nahm zum zweitenmale seinen Aufenthalt in Florenz. Hier, an der Wiege der Oper, schrieb er jetzt seine erste italiänische Oper, den »Rodrigo.« Sie unterscheidet sich von den Hamburger Werken zunächst als Kastratenoper. Die männliche Hauptpartie singt ein Sopran. Die einzige Männerstimme, welche in der Oper vorkommt, ein Tenor, vertritt eine Nebenperson. Soweit war man in Hamburg noch nicht. Der Chor, der in Italien seit funfzig Jahren aus der Mode gekommen, fehlt auch hier. Der eigentliche Held der Oper ist die Gattin des Rodrigo: Esilena, eine tief und selbstlos liebende Frau, die — um den gefährdeten Mann zu retten — auf ihn zu Gunsten ihrer gehaßtesten Feindin verzichten will. Die Scene, wo dieser Entschluß gefaßt wird, ist das Hauptstück der Oper. Die Esilena ist von Händel mit einer besonders warmen und edlen Musik ausgestattet. Übrigens sind Racheburst und Wuth über erlittenen Verrath die vorwiegenden Triebe der Handlung, die zu einer Reihe von treffend feurigen und kräftigen Stücken Veranlassung gegeben haben. Die Koloraturen in diesen Arien macht Händel zuweilen durch die Kontrapunkte des Orchesters interessanter. Die Recitative

haben einen größern Zuschnitt als in „Almira“ — sind harmonisch breit und ruhig gehalten und treffen in der Melodie das Ganze, wenig um das einzelne Wort bekümmert. Aus „Almira“ sind einige Stücke herübergenommen. Die Ouverture der Oper ist im Suitenstile geschrieben, unter den vielen Tanzstücken, aus welchen sie zusammengesetzt ist, befindet sich auch ein »Matelot«. Die Aufnahme des „Rodrigo“ war sehr günstig. Der Herzog beschenkte den Komponisten mit einem silbernen Service und der ansehnlichen Summe von hundert Zecchinen. — An der Oper, wie sie jetzt vorliegt, fehlen einige Stücke.

Vom Januar bis zum März des Jahres 1708 befand sich Händel in Venedig. Er schrieb hier für das Theater San Giovanni Chrisostomo, eine der angesehensten Sangbühnen der Stadt, seine zweite italiänische Oper »Agrippina«, die während des Karnevals 27mal gegeben wurde. Bei der ersten Aufführung wurde sie mit echt italiänischer Ekstase entgegengenommen. Alle Augenblicke ging der Jubel los und das begeisterte Auditorium hörte nicht auf »viva il caro Sassone« zu rufen. Für den Opernkomponisten führte der Weg zum Parnaß über Venedig. Wer hier glänzend bestand, durfte sich unter die Olympier rechnen. Durch den venetianischen Erfolg der „Agrippina“ wurde Händel mit einem Schlage über ganz Italien hin berühmt. Die „Agrippina“ ist eine der widerwärtigsten Dichtungen der italiänischen Oper — eine Palastintrigue bildet den Mittelpunkt der Handlung, — in der Musik eines der frischesten und liebenswürdigsten Werke. Die aus „Josua“ bekannte, prächtige Gavotte „Wenn der Held nach Ruhme dürstet“ ist aus der „Agrippina“ herübergenommen. Es genügt, wenn wir sagen, daß die „Agrippina“ noch mehrere solche Nummern enthält, die bald über Italien und über das Land hinaus Popularität fanden. Die Musik ist reich an innigen Partieen, an graziös koketten Nummern und an geistreichen und witzigen Einfällen. Wer, mit dem Wesen der italiänischen Oper unbekannt, heute die „Agrippina“ zur Hand nimmt, wird vor allen Dingen staunen, daß hier so wenig oder gar keine Chorsätze vorkommen, zu welchen die Handlung in den großen Volksscenen die schönste Gelegenheit bietet. Ein neuerer Komponist hat den Stoff auch in der That nach dieser Seite hin auszunutzen gesucht: es ist Rubinstein in seinem „Nero“. Die italiänische Oper jener Periode hatte aber den Chor abgeschafft. Die wenigen Sätze, welche

unter dieser Bezeichnung auch bei Händel vorkommen, sind nichts als Solistenemsembles, höchstens mit einer geringen Verstärkung. Die Hauptpartie in der „Agrippina“ sang Vittoria Tesi, dieselbe, welche auch bei der Aufführung des „Rodrigo“ die hervorragendste Rolle durchgeführt. Welche Partien dies gewesen, kann man nicht genau angeben, im Rodrigo wahrscheinlich der Titelheld, denn Quanz erzählt von ihr: sie sei geboren gewesen, durch die Aktion die Zuschauer einzunehmen „absonderlich in Mannsrollen“. Kriegshelden wurden durch Sopranisten dargestellt und Frauen sangen Mannspartien. Es war Konsequenz in diesen Absonderlichkeiten der italiänischen Oper. Den Namen dieser Vittoria Tesi anzuführen scheint deßhalb nöthig, weil das Romanbedürfnis späterer Lebensbeschreiber zwischen ihr und Händel ein Liebesverhältnis erfunden hat.

In Venedig hat Händel jedenfalls die Gelegenheit musikalische Bekanntschaften zu schließen benutzt. Es ist möglich, daß sich Antonio Lotti und sein Schüler Gasparini zur Zeit, wo „Agrippina“ aufgeführt wurde, in Venedig aufhielten. Unter den vielen fremden Musikfreunden, die anwesend waren, befand sich auch der Prinz Ernst August von Hannover, dessen Familie in dem Theater »Chrisostomo« eine Loge innehatte und behielt. Die Berührung mit diesem Fürsten und den ihn begleitenden hannöverschen und englischen Hofleuten wurde für Händel's Lebensgang wichtig

Nach Beendigung des Karnevals ging er wieder nach Rom. Während dieses zweiten römischen Aufenthalts, welcher bis in den Juni hinein dauerte, schrieb Händel zwei kleinere Oratorien: »La Resurrezione« und »Il trionfo del tempo«. Sie sind beide im Stile der damaligen italiänischen Oper geschrieben. Das erstere enthält nur zwei kurze Chöre, das andere gar keine, bloß einige Ensemblenummern. Die »Resurrezione« hat zwei Theile; der erste spielt in der Osternacht: Johannes verkündet der trauernden Maddalena, daß Christus am kommenden Morgen sein Grab verlassen wird, der andere Theil führt zum Grabe: der Herr ist auferstanden. Als dramatische Staffage ist der sehr schönen Dichtung noch die Figur des Lucifer eingefügt worden. Händel stellt ihn in mehreren furiosen Baßarien dar, welche sehr schwierig aber sehr effektvoll sind. Sie bewegen sich viel in Rieseninterwallen. Eins derselben, welches für den Höllenfürsten besonders ersonnen scheint, kommt auf

dem Worte abisso vor ($\bar{d}$—Gis). Es findet sich aber ganz genau und mit demselben Worte in der „Agrippina", in einem Recitative des Claudio. Die damaligen Italiäner liebten es überhaupt mit Intervallen im Gesange malerisch anzudeuten. Auf lunghi setzt Scarlatti eine Undecime, und die Kantatenkomposition der Zeit bildet reichliche Beispiele ähnlicher Art. Das musikalische Hauptstück der »Resurrezione« ist die Arie der Maddalena »Ferma l'ali«. Ihr Hauptsatz ruht auf einem Orgelpunkte, freundliche Melodien ziehen kanonisch darüber hin, der Klang gedämpfter Violinen, Flöten und arpeggirten Akkorde der Viola da Gamba vollendet das eigenthümliche, nächtliche Kolorit. Überhaupt ist die Instrumentation der bemerkenswertheste Theil dieses Oratoriums. Man sieht ihr das Bestreben an, außergewöhnlich zu sein; das Orchester hat zuweilen förmlichen Konzertcharakter und brillirt durch die Fülle (vierfache Violinen u. a.) und die Art der Besetzung. Händel schrieb die »Resurrezione« für die Kapelle des Kardinal Pietro Ottoboni, in welcher dieses Werk, wie auch »Il trionfo« zur Aufführung kam. Bei letzterer Gelegenheit passirte die ziemlich bekannte Anekdote, daß Händel während der Probe der Ouverture dem berühmten Violinisten Corelli, welcher die Ottoboni'sche Kapelle dirigirte, die Geige aus der Hand riß und ihm eine feurige Stelle, deren Ausdruck der Italiäner nie traf, selbst vorspielte. Corelli, dessen Virtuosität weder im Technischen lag, noch durch ein kühnes Temperament unterstützt wurde, beschwichtigte den erzürnten Deutschen. „Aber, caro Sassone, diese Musik ist im französischen Stile, auf den ich mich gar nicht verstehe." — Das Eigenthümlichste an dieser Ouverture, bei welcher sich das Orchester übrigens zeigen kann, ist wie bei der zur „Agrippina" ein vielsagendes Solo der Oboe, des Händel'schen Lieblings. Die Dichtung zum »Il trionfo« ist eine Allegorie. Diese Gattung war zur Zeit und namentlich in Rom sehr beliebt. Sie behandelt ein altes, ethisches Motiv, dasselbe, welches Jedermann schon aus der Fabel vom Herkules am Scheidewege kennt. Nur mit verändertem Namen treffen wir den Inhalt des »trionfo« schon funfzig Jahre früher auf römischen Boden in einer Oper, die unter dem Titel »Vita umana« mit der Komposition von Marazolli über die Bretter der Privatbühne ging, welche damals die Königin Christine von Schweden unterhielt. In dem Händel'schen »trionfo« stammt die Nummer, welche den stärksten Eindruck ausübt, »Crede l'uom

ch' egli reposi« aus der „Agrippina". In der Oper heißt die Arie »Vaghe fonti«; unter ihren sanften Klängen hält Ottone betrübte Betrachtungen. Die zarte wehmüthige Melodie blieb Händel zeitlebens ans Herz gewachsen; bis in die spätesten Jahre taucht sie immer wieder auf in Vokal- wie in Instrumentalkompositionen. Aus der „Agrippina" ist auch eine der lebendigsten und fröhlichsten Nummern in die »Resurrezione« übergegangen: »Ho un non so che«, hier singt sie die Maddalena, als sie hört, der Heiland sei auferstanden, dort singt sie die Agrippina, als sie eine Liebesrivalin überlistet zu haben glaubt. Später hat Händel den »trionfo« zweimal umgearbeitet, das erste Mal in einer Zeit der Verlegenheit und Noth, das andere Mal stand er nahe am Ende seines Lebens. Aus der Gestalt, welche es bei dieser letzten Umarbeitung erhielt, ist das römische Jugendwerk kaum wieder heraus zu erkennen.

Eine Oper schrieb Händel nicht in Rom — seine Anwesenheit fiel gerade in eine Periode des Opernverbots —, wohl aber sehr viele Kantaten, zu welchen ihm der Dichter seines »trionfo«, der Kardinal Panfili, ebenfalls die Texte gab. Es sollen zuweilen an einem Abend mehrere dieser Kantaten entstanden sein; Händel war so im Schwunge, daß er seine Musik improvisirte wie der Dichter die Verse. Von der guten Laune, welche ihn bei dieser Arbeit beherrschte, zeigt es, daß er einmal auch ein Lobgedicht in Musik setzte, in welchem Panfili den jungen Händel selbst als den Orpheus seines Jahrhunderts besang.

Dieser zweite römische Aufenthalt bildet die glücklichste Periode in Händel's Jugend. Zu den Freuden der Arbeit, zu dem Gefühle des Ruhms, der eigenen Kraft, zu den Anregungen, welche die durch ihre Geschichte und durch ihr geistiges Leben ausgezeichnete Stadt so wie so bot, kam hier eine besonders interessante und bewegte, originelle Geselligkeit. Händel verkehrte viel mit den Arkadiern. In dem Hause eines Mitglieds dieser Akademie, des Marchese Ruspoli, wohnte er. Die Arkadier bildeten unter den zahlreichen Gesellschaften, welche seit dem Beginn der Renaissance über ganz Italien hin, zuweilen unter wunderlichem Ceremoniell, Künste und Wissenschaften pflegten, eine der angesehensten. Die Maske, welcher sie sich bedienten, war das Schäferthum. Hinter den antiken Hirtennamen bargen sich in der Arkadia geistliche und weltliche Fürsten, Edelleute, vornehme und bedeutende

Männer jeglicher Art, Römer und Nichtrömer. Zu ihren Ehrenmitgliedern gehörten auch Päpste. Einen kleinen Bekehrungsversuch, der hier mit dem berühmten Protestanten vorgenommen wurde, schlug Händel mit der ruhigen Erklärung ab, daß er weder geschult noch geneigt sei über geistliche Dinge Nachforschungen anzustellen, er sei aber fest entschlossen, zeitlebens in der Kirche zu verharren, welcher er durch Geburt und Erziehung angehöre. Von berühmten Musikern gehörten der Arkadia an: Benedetto Marcello und Alessandro Scarlatti. Mit Letzterem, dem Führer der italiänischen Opernkomponisten, wurde Händel bekannt, mit seinem Sohne Domenico, dem großen Klavierspieler, maß er sich auf Veranlassung ihres gemeinschaftlichen Gönners, des Kardinals Ottoboni, auf dem Flügel und der Orgel. Am Klaviere blieb der Sieg unentschieden, auf der Orgel gestand aber Domenico selbst zuerst dem Deutschen den Preis zu. Von solchem Spiele gestand Domenico nichts geahnt zu haben. Noch in seinem hohen Alter pflegte er, wenn sein Spiel gelobt wurde, nur Händel zu nennen und ein Kreuz zu schlagen. So berichteten wenigstens Musiker, die aus Madrid kamen, wo Domenico Scarlatti seit 1729 wirkte. Auch Händel blieb dem liebenswürdigen und tüchtigen Italiäner immer zugethan.

Es ist wohl möglich, daß Händel in Gesellschaft der beiden Scarlatti reiste, als er sich im Juli 1708 nach Neapel begab. Wenigstens wurde Alessandro Scarlatti um dieselbe Zeit dahin berufen und übernahm von da ab definitiv seine Funktionen als königlicher Kapellmeister und Direktor des Konservatoriums zu St. Onofrio. Daß Händel der Abschied von Rom schwer wurde, beweist die Kantate »Stelle, perfide stelle«. Chrysander sieht in ihr die Spuren einer intimeren Herzensneigung.

Obwohl Händel über Jahr und Tag in Neapel blieb (Juli 1708 bis Herbst 1709), kam hier doch nur eine größere Arbeit zu Stande, das Schäferspiel: »Aci, Galatea e Polifemo«, für drei Solostimmen ohne Chöre komponirt. Mit dem später in England entstandenen Pastorale »Acis and Galatea« hat dieses Schäferspiel nur den Gegenstand gemeinsam. Es ist eine dramatische Kantate im Stile der italiänischen Oper jener Zeit. Dieser entspricht es, daß Acis der Mann Sopran, Galatea die Frau Kontra-Alt singt. Polyphem, das Unicum homerischer Phantasie, tritt auch in der Händel'schen Musik abnorm auf. Die Partie verlangt einen

Monstrebaß, welcher von D bis $\bar{a}$ reicht, einmal wird dieses Intervall direkt angeschlagen. Händel's Sänger, Boschi mit Namen, der später im „Rinaldo“ an der Londoner Oper eine dieser kolossalen Polyphemarien wieder sang, besaß noch das Cis dazu, wie aus der Kantate »Nell' africane selve« hervorgeht. Diese gehört zu einer Reihe weiterer italiänischer Kantaten, die Händel auch in Neapel nebenher verfaßte. Während des Aufenthalts in Neapel scheint Händel sich systematisch mit allerhand musikalischen Nationalweisen beschäftigt zu haben. Seine Hinneigung zu den Sicilianos (— Arien im $^{12}/_{8}$-Takt, Beispiel: „Er weidet seine Herde“ im Messias —) datirt von dieser Periode; die früher geschriebenen sind etwas steif. Unter den Kantaten, die in Neapel entstanden, befindet sich ferner eine spanische mit Guitarrenbegleitung. Das Interessanteste aus dieser Zeit sind sieben französische Chansons. Diese Gattung der Gesangsmusik steht zur französischen Oper in einem ähnlichen Verhältnis, wie die Kantate zur italiänischen. Die sieben Nummern blieben die einzigen Studien, welche Händel in dem ihm wahrscheinlich nicht sympathischen Stile machte. Schölcher, als Franzose, bemerkt, daß das stumme e nicht ganz korrekt behandelt ist.

Neapel war die Endstation der italiänischen Reise. Im Spätherbste des Jahres 1709 brach er von hier auf und verlebte wahrscheinlich die Weihnachtszeit in Rom. Zum Karneval des neuen Jahres war er in Venedig, wo er den Kapellmeister Steffani und den Baron Kielmannsegge aus Hannover traf. Hierher wurde Händel mitgenommen, gewiß in bestimmter Absicht. Steffani, welcher sich für den diplomatischen Dienst mehr und mehr unentbehrlich gemacht hatte, suchte schon seit längerer Zeit einen Nachfolger für das Kapellmeisteramt. Als solchen präsentirte er den jungen Händel. Eine feste Anstellung hatte allerdings nicht in dessen Plänen gelegen. Als der junge Künstler Italien verließ, hatte er noch weitere Wanderungen vor, möglicherweise auch einen Aufenthalt in Paris: jedenfalls wollte er sobald als möglich England besuchen, wohin ihn Abmachungen riefen, welche wahrscheinlich schon zur Zeit der Agrippina-Aufführungen in Venedig getroffen waren. Für diesen Zweck kam der Abstecher nach Hannover gelegen, denn der Kurfürst dieses Landes war der präsumtive Nachfolger auf dem englischen Thron, und bereits jetzt stand der hannöversche Adel mit dem englischen in engen Beziehungen. Händel nahm daher an, zumal da

der Kurfürst seinem neuen Hofkapellmeister auch für jetzt und später die günstigsten Urlaubsbedingungen anbot. Über die Höhe des Gehaltes fehlen sichere Angaben; jedenfalls war es für die Zeit beträchtlich. Die Kapelle, im Hauptheil mit französischen Musikern besetzt, war vortrefflich, berühmt; namentlich ihre Hoboen werden mit besonderer Auszeichnung genannt.

Nach der Installirung machte sich Händel bald auf den Weg nach England, besuchte zuvor noch einmal die Mutter, Schwester und Schwager in Halle, wo auch Zachau noch lebte, sprach auf der Durchreise nach Holland in Düsseldorf vor, wo der pfälzische Kurfürst residirte, der von Italien her zu seinen Gönnern zählte, und traf im Spätherbst 1710 in London ein.

Nach England ging ein Musiker damals noch weniger als heute der Studien wegen. Seit dem Ende der schönen Madrigalenperiode war es an Komponisten immer ärmer geworden. Aber noch herrschte große Liebe zur Musik im Lande, die Mittel sie zu pflegen waren reichlich vorhanden, und man suchte halbwegs immer mit der Entwickelung der Kunst Schritt zu halten. Auch die Oper hatte man seit der Mitte des 17. Jahrhunderts einzubürgern gesucht. Man kam dabei nicht gleich zu einem Resultat. Eine Zeit lang schwankte man zwischen der italiänischen und französischen Form — dann kamen Versuche herein, die Oper zu nationalisiren. Unter ihnen nehmen die Arbeiten des reichbegabten Henry Purcell, Englands größten Komponisten, eine bedeutende Stellung ein. Sie sind nicht eigentliche Opern, sondern nur erweiterte Schauspielmusiken, aber ausgezeichnet durch dramatischen Geist und Originalität der Form. Für die Verschmelzung von Chor und Solo, wie sie bei Purcell erscheint, giebt es kein Vorbild. Den anderen einheimischen Komponisten gegenüber, die sich an dem musikalischen Drama versuchten, mag Burney's summarische Kritik berechtigt sein, der ihre Werke „geschmacklos" nennt. Purcell selbst verwies seine Landsleute auf die Italiäner, und endlich war es die italiänische Oper, die in London ganz und gar die Oberhand erhielt. Das Personal setzte sich mehr und mehr aus Italiänern zusammen, die hier besser bezahlt wurden als anderswo, die mitwirkenden Engländer lernten die italiänische Sprache; allmählich konnte man auch ein rein italiänisches Repertoire einhalten. Im Jahre 1710 war diese Wendung ent-

schieden, und nun kam Händel, dessen Ruf in England schon bekannt war. Nach Mainwaring soll es hauptsächlich der Herzog von Manchester gewesen sein, der ihn nach London zog. Er wurde bei Hofe eingeführt und erwarb sich sofort die Gunst der Königin Anna durch sein Klavierspiel. Mit Ungeduld erwartete man ihn an der Oper. Der Direktor des Theaters am Haymarket, Aaron Hill, entwarf sofort für ihn ein Libretto, dem die Episode zwischen Rinaldo und Armida in Tasso's „Befreitem Jerusalem“ zu Grunde lag. Signor Rossi übertrug es ins Italiänische. Händel komponirte so eifrig, daß der Übersetzer kaum Schritt halten konnte. In Zeit von vierzehn Tagen war die ganze Musik, welche überwiegend aus Arien besteht, — es sind ihrer gegen 30; Duette kommen nur drei vor, außerdem ein als Coro bezeichnetes kurzes Schlußensemble und mehrere selbständige Instrumentalnummern — fertig. Die erste Vorstellung des »Rinaldo« fand am 24. Februar 1711 mit ungeheurem Erfolge statt. Hill hatte für die Ausstattung sehr viel gethan, es flogen sogar lebendige Vögel auf der Bühne herum. Den Ausschlag gab aber doch Händel's Komposition. Sie drang in die Massen. Der Verleger Walsh soll mit den Arien aus „Rinaldo“ gegen 10,000 Thaler verdient haben. Die Kavatine des ersten Akts »Cara sposa« lag auf jedem Klaviere, und der kräftige Marsch aus dem dritten Akte erklang vierzig Jahre hindurch bei jeder Parade der Leibgarde. Bis zum Schluß der Saison (2. Juni) wurde „Rinaldo“ fünfzehnmal gegeben und auch in späteren Jahren wiederholt.

Allgemein bekannt ist gegenwärtig die Arie der Almirene »Lascia ch' io pianga«. Unter allen Umständen eine herrliche Komposition, ist sie doppelt schön an ihrer eigentlichen Stelle in der Oper, wo die gebrochenen Rhythmen dieses Gesanges den Seelenzustand eines sanften Mädchens in dem Augenblicke malen, als sie erfährt, daß der Geliebte ihr verloren. Das Werk ist reich an dramatischen Perlen; namentlich in den Gesängen des bösen Paares, der Armida und des Argantes, lebt ein dämonisches Feuer. Großartig ist namentlich die Scene der Armide »Ah crudel«, — in Schmerz und Wuth getheilt, in seiner Einfachheit und Klarheit, in der Größe und Sicherheit der Wirkung ein echt Händel'sches Geniegebild. Sängerinnen, welche die große Scene der Dejanira erprobt haben, werden in diesen Nummern ein kleineres, leichteres Seiten-

stück begrüßen. Das eigentliche Liebespaar, Rinaldo — eine Kastratenrolle — und Almirena, tritt gegen jene Vertreter des bösen Princips zurück. Nur in dem »Cara sposa« hat der Rinaldo eine Nummer wie die Armida in »Ah crudel«, in der Anlage ähnlich (Largo e Presto), an dramatischem Gehalt vielleicht noch bedeutender. Im Vergleiche zur „Agrippina" ist der „Rinaldo" ein viel besseres Sujet. Von edleren und größeren Motiven bewegt, langt die Handlung hier auf natürlichem Wege ziemlich häufig bei schönen musikalischen Situationen an, sowohl bei leidenschaftlichen als idyllischen. Unter den letzteren ragen namentlich zwei Scenen hervor: die eine, wo Almirena im lauschigen Park den Geliebten erwartet — unter einer köstlichen Flötenschwärmerei —, die andere, wo die Sirenen vor Armida's Zaubergrotte singen. Dieser Sirenengesang ist ein ganz eigenthümliches Stück von Nationalmusik, das Händel wahrscheinlich irgendwo in Italien eingeheimst hat. Mehr als an die italiänische klingt es an die Weise der Zigeuner an. Als Zauberoper betrachtet — was er eigentlich ist — bleibt der „Rinaldo" den modernen Ansprüchen sehr viel schuldig. Darin unterschieden sich die Italiäner und also auch Händel von den Franzosen, daß sie mit den Theatermaschinen weder konkurriren, noch gemeinsame Sache machen mochten. Das frappanteste Beispiel von höherer Dekorationsmusik, was die ganze Rinaldo-Partitur bietet, ist eine: — Generalpause —, durch welche in einer den Kampf gegen die Ungeheuer begleitenden Symphonie die Katastrophe bezeichnet wird.

Wie in allen vorhergehenden Werken hat Händel auch im „Rinaldo" frühere Arbeiten mit benutzt. Auf die „Almira" griff er hierbei nicht bloß in »Lascia« sondern auch in der Auftrittsarie der Almirena »Combatti« zurück, die aus dem Duett „Spielet ihr blitzenden Augen" der Hamburger Oper umgebildet ist. Der Akt, an welchem man die Eile der Komposition bemerken kann, ist der dritte. Er enthält aber viel äußerlich Glänzendes und macht mit den freigebigen Trompeten seine Effekte.

Im Sommer ging Händel nach Hannover zurück. Obwohl hier eines der schönsten Opernhäuser stand, ruhten doch die Vorstellungen schon seit langer Zeit und der Kapellmeister hatte keine praktische Veranlassung für die Bühne zu schreiben. Er war auf Kammermusik angewiesen. Was Händel in dieser Gattung während des Aufenthalts in Hannover alles komponirte, ist nicht festgestellt.

Einige Biographen sprechen von einem Hundert von Solokantaten. Mit Bestimmtheit lassen sich in diese Zeit 10 italiänische Kammerduette setzen und die Oboenkonzerte. Die Duette sind die im 32. Jahrgang der Händelgesellschaft unter den Nummern 3—12 mitgetheilten. Derselbe Band enthält noch zwei Duette, welche in die italiänische Zeit gehören und 8 weitere, welche in den vierziger Jahren in London geschrieben wurden — im Ganzen also 20 Duette. Das erste liegt in 3 Versionen vor, für Sopran und Tenor, für 2 Alte und in einer neuen Komposition für zwei Soprane. Die übrigen theilen sich in 5 Duette für zwei Soprane, 10 für Sopran und Alt, 4 für Sopran und Baß. Die Dichtungen, welche diesen Duetten zu Grunde liegen, sind kurze italiänische Poesien; in der überwiegenden Mehrheit behandeln sie die Liebe. In der Komposition sind die wenigen Worte zu breiten Stimmungsbildern ausgeführt. Die Duette haben zwei, drei und vier Sätze; reichliche Textwiederholung ist allen gemeinsam. In ganz hervorragender Weise geben diese Kompositionen Gelegenheit, Händel auch von der elegischen, schwärmerischen, auch von seiner heitern und launigen Seite kennen zu lernen. Die Momente der stärksten Ausgelassenheit fallen in die Neapolitanische Zeit — »Caro Autor«, Bearbeitung für 2 Altstimmen. — Den schönsten, liebenswürdigsten Ausdruck sanfter Zärtlichkeit trägt die Nummer 13, »Langue, geme«. In den späteren Londoner Duetten erwartet die Kenner des „Messias“ eine Reihe von Überraschungen. »Se tu non lasci amore« ist gleich „O Tod, wo ist dein Stachel“, »Quel fior d'alba« = dem Chor: „Sein Joch ist sanft“, der zweite Satz derselben: »L'occaso ha« = „Er wird sie reinigen“. »No', di voi non vo' fidarmi« = „Denn es ist uns ein Kind geboren“. Die zwanzigste, »Ahi nelli sorte umane«. beginnt mit einem Gedanken, der uns ähnlich in einer Liebesarie des „Herakles“ begegnet. Es ist bezeichnend, daß diese Umbildungen nicht die hannöverschen Duette betreffen. Erst in späteren Jahren behandelte Händel solche kleine Liebespoesien in einem Ton, der durch seinen Ernst aus der Sache etwas heraustrat.

An musikalischem Werth ungleich sind diese Duetten vom Standpunkte des Gesanges aus alle ohne Unterschied völlig ideale Leistungen. Mit immer neuem Staunen betrachtet man das Leben, die Frische, die Schönheit, in welchen diese Gedanken dahinfließen. Dem lyrischen Charakter der Poesien entsprechend bewegen sich die

Stimmen nicht in Gegensätzen, sondern sie singen einander nach und vor. Ihr Stil ist der der Kammerduette, für welchen Händel in Hannover in dem Abt Steffani das beste, weit und breit anerkannte Vorbild vor sich hatte. Letzterer schrieb ihrer eine große Menge; noch Chrysander fand gegen 100 unbekannte. Auch in den Opern, die Steffani komponirte, sind sie das Wichtigste. Sein Dichter, Ortensio Mauro, lieferte auch für Händel's Duette die Texte.

Es scheint, daß mit Händel's Duetten diese feine Gattung der alten Kammermusik wieder in unser Musikleben zurückkehren wird. Komponisten, Publikum, Alle würden davon profitiren und nicht am wenigsten die Gesangskunst selbst.

Bezüglich der Oboenkonzerte gilt es als ausgemacht, daß Händel in Hannover und durch die dortige Kapelle veranlaßt sich dieser Kompositionsart zuwendete. Aber von den 12 Oboenkonzerten, welche wir besitzen, läßt sich nur bei einem bestimmt nachweisen, daß es in Hannover entstanden ist. Es sei hier sogleich bemerkt, daß diese Oboenkonzerte gar keine Konzerte sind, sondern Suiten für großes Orchester. Die Oboe tritt als Soloinstrument nur in einzelnen Sätzen hervor, in anderen die Violine und die Flöte.

Chrysander verweist in die hannöversche Zeit noch 9 deutsche Lieder (mit Begleitung von Cembalo und einem Soloinstrument), in deren einem uns ein Melodiezug begegnet, der später in der berühmten Messiasarie: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", Aufnahme gefunden hat. Der Mangel an guten Poesien war Schuld, daß Händel sich mit dem deutschen Liede nie wieder beschäftigte.

Von den Vorgängen in Händel's äußerem Leben in der Zeit nach seinem ersten Londoner Aufenthalt berichten zwei Dokumente. Das eine ist eine Bemerkung von Händel's eigner Hand unter dem letzten Satze des zweiten hannöverschen Duetts: aus der man schließen kann, daß er sich vorübergehend unwohl fühlte, das andere ist eine Seite im Kirchenbuche zu „Unser Lieben Frauen" in Halle, aus welcher wir ersehen, daß Händel am 23. November 1711 seine Nichte Friederike, die zweite Tochter des Dr. jur. Michaelsen, persönlich aus der Taufe hob.

Ein Jahr später war Händel wieder in London. Gerade am 22. November 1712 wurde im Haymarket sein »Pastor fido« aufgeführt. Der Kurfürst von Hannover hatte aufs Neue einen un-

bestimmten Urlaub bewilligt. Der »Pastor fido«, ein Schäferspiel, das zu hundert Malen komponirt worden ist, wird mit Recht unter Händel's schwächere Opern gerechnet. Die Handlung bewegt sich in der fadesten Liebeständelei. Doch hat die Musik einzelne werthvolle Partien, namentlich im zweiten Akte ist der halbernste Charakter des Gegenstandes sehr graziös wiedergegeben. Wie immer, wo es irgend einem Leide gilt, erhebt sich Händel auch in dem »Pastor fido« zu Gunsten der verschmähten Liebe: »Mi lasci — mi fuggi.« Auch der Liebesgesang, den Mirtillo im stillen Hain anstimmt: »Caro Amor«, ist eine duftige, ausgezeichnete Nummer. Die Oper schließt mit einem schönen, weichen und süßen Duett: »Per te mio dolce.« Viele der Arien sind aus früheren Werken herübergenommen. Die Hauptpartien sind Soprane und Alte; eine einzige wirkliche Männerstimme, ein Baß, ist für eine Nebenpartie verwendet. Chöre kommen gar nicht vor im »Pastor fido.«

Viel höher steht »Teseo«, der schon am 19. December dem »Pastor fido« folgte und eine Reihe von Aufführungen erlebte. Auch der »Teseo« ist eine Intriguenoper. Die Fäden hält hier Medea, die Zauberin. Mit Rücksicht auf den bis hart ans Ende bedrohlichen Charakter der Handlung nannte sie der Dichter, Nicolas Haym, ein »dramma tragico«. — Der übliche glückliche Schluß wird nur durch das plötzliche Dazwischentreten der Minerva ermöglicht.

Hervortretend sind die Scenen der Medea, welche in Händel's Musik als eine Figur von Hoheit und Schrecken umgeben erscheint. Auch das Mitleid wird man ihr nicht versagen, wenn sie in der ganz mozartisch klingenden Arie »Dolce riposo« ihre Sehnsucht nach Ruhe und Frieden ausspricht. Unter die Mittel, durch welche Händel diese Gestalt in die Sphäre des Ungewöhnlichen hinüber hebt, gehört einmal auch eine Orchesterbegleitung mit lauter hohen Stimmen, zu welchen der (Sopran-)Gesang der Medea den Baß bildet. In den übrigen Partien der Oper finden sich zarte, idyllische Stücke von hervorragender Schönheit. — Als eine Seltenheit verdient bemerkt zu werden, daß der »Teseo« auch einen wirklichen Chor hat. Er führt einen Zug Athener ein, die den weichen und sanften Helden begrüßen. Mit Trompeten begleitet steht dieser Chor natürlich in D dur. Ein zweites Chorstück schließt die fünfaktige Oper.

Nach der Aufführung des »Teseo« machte der Besitzer des Theaters, ein Mr. Swiney, der das Institut von Heidegger übernommen

hatte, Bankerott. Darin ist vielleicht ein Grund mit zu suchen, daß Händel's Name bis zum Jahre 1715 auf dem Haymarket fehlt. Chrysander setzt in diese Zeit eine Oper »Silla«. Sie soll beim Grafen Burlington aufgeführt worden sein, der in seinem von der Stadt abgelegenen Palaste — in der Gegend, wo heute Piccadilly ist — eine Privatbühne unterhielt. Bei ihm wohnte Händel eine zeitlang. Für eine Privatbühne macht die kleine Oper starke Ansprüche an Maschinen und Scenerie. Nach Schölcher soll sie in Italien entstanden und niemals aufgeführt worden sein. Andere haben sie für ein Werk Bononcini's erklärt, dessen Manieren sie auch vielfach trägt. Sie hat eine Menge reizender Musikstücke; eigentlich Händel'sche Züge fehlen ihr ganz und bezeichnenderweise kommt kein einziges Recitativo accompagnato vor. Für Händel's Eigenthumsrecht spricht aber die Thatsache, daß der »Silla« einen Satz aus den neapolitanischen Kantaten enthält und daß Händel in seine nächste Oper einen großen Theil des »Silla« aufnahm. Das Sujet ist eins der erbärmlichsten: Sulla, der große Nebenbuhler des Marius, figurirt als tückischer Lüstling.

Sicher ist, daß Händel in dem Jahre 1713 zwei seiner bedeutendsten Kirchenkompositionen schrieb: das Utrechter »Te Deum« und das »Jubilate« (100. Psalm).

Als die ersten Kirchenkompositionen, als die ersten eigentlichen Chorwerke auf englischem Boden geschrieben, erregen die genannten Werke ein besonderes Interesse. In der That zeigt auch ihr Stil neue Elemente: eine reichere Mischung von Chor und Solo als Händel früher irgendwo gebraucht, und eine durchgeführte Orchesterbegleitung; Sologesänge mit bloßem Cembalo kommen nicht vor. Zu dem einen mochte ihn das Studium Purcell's angeregt haben, dessen Tedeum Händel für sein eignes vollständig zum Modell nahm, für das andere bestimmte die Rücksicht auf die Räumlichkeiten, in denen diese Werke aufgeführt werden sollten, und ein Blick auf die vorhandenen prächtigen Mittel der Ausführung. Die Rhythmik, die Figuration dieser Werke deutet auf die Macht des Orchesters, die Lage und Anlage einzelner Instrumente auf die Virtuosität desselben. Daß auch der Chor imposant war, sieht man aus den breiten Intonationen, mit welchen einzelne Stimmen sich gegen das tutti stellen. Auch den kirchlichen Charakter betont Händel hier in größerer Schärfe. Zum Eingange des »Jubilate« nimmt

er den ersten Satz seines römischen »Laudate pueri«, aber gerade eine der brillantesten Orchesterpassagen unterdrückt er. Was er an diesem Satze anderweitig durch kleine Zuthaten erreichte, ist erstaunlich. Im Jubilate prägt das häufige Auftreten eines cantus firmus die rituelle Bedeutung des Werkes noch stärker aus. Einzelne Sätze gleichen Chorälen mit Motiven. Im Tedeum hat er diese Form nur für den Schlußsatz benutzt. Hier äußert sich die Rücksicht auf eine kirchliche Feierlichkeit in der Kürze der Sätze. Daß aus dem Utrechter Tedeum ein großer Theil in spätere Werke überging, ist ebenfalls bekannt, auch das schöne »Dignare« des Dettinger Tedeum erscheint hier an der entsprechenden Stelle vorgebildet.

Das Utrechter Tedeum schrieb Händel zur Feier des Friedens von Utrecht im officiellen Auftrage. Eigentlich wäre diese Ehre dem Kapellmeister der königlichen Kapelle zugekommen: alte Gesetze schlossen Ausländer von solchen Diensten aus. Sie wurden in der Folge zu Gunsten Händel's noch oft umgangen. Die Königin Anna setzte Händel bei diesem Anlaß ein Jahrgehalt von 200 Pfund aus. Was Händel weiter in dieser Zeit schrieb, besteht aus Kleinigkeiten: einigen italiänischen Kantaten und Duetten. Doch vermuthet Chrysander, daß auch das kleine 5stimmige „Tedeum in Ddur" welches im »Dignare« mit dem Dettinger übereinstimmt, in diese Zeit gehört. Für diese Annahme sprechen mehrere inneren Gründe, für die frühere, nach der es in die gleiche Zeit mit der Trauerhymne auf die Königin Karoline, also ins Jahr 1737 gesetzt wurde, nur ein einziger. Wie als Komponist wurde Händel auch als Klavierspieler in London gefeiert. Er spielte im Theater bei der Aufführung seiner Opern. Im »Teseo« war bei der Vorstellung, die zum Benefiz des Komponisten stattfand, ein Klaviersolo eingelegt, der Verleger einer Rinaldoarie kündigte diese „mit dem Klavierstück, welches Herr Händel gespielt hat," an. Er spielte häufig auch bei den Musikabenden des Thomas Britton, eines Londoner Originals, der tagesüber sein Brod als Kohlenhändler verdiente und die Mußestunden den Künsten und Wissenschaften widmete. An bestimmten Abenden fanden sich in seiner ärmlichen Behausung vornehme Leute und Virtuosen ein, Musik zu hören und zu treiben. Diese Soiréen gehörten unter die ersten Versuche regelmäßiger Konzerte in London. Bei Burlington hörte der Dichter Gay Händel's Spiel und rühmt in einem Gedichte: „es durchzuckt die Seele und die Töne gehen dem Hörer durch und

durch". Händel's Spiel war schon in technischer Beziehung außerordentlich. Man erstaunte über die ruhige Haltung der Glieder und mit den großen dickfleischigen Händen konnte man sich nur schwer die ungewöhnliche Behendigkeit und den sanften Anschlag zusammenreimen. Die große Wirkung von Händel's Klavierspiel ruhte aber auf seiner Erfindungsgabe, die, immer leicht und ungezwungen, ungewohnte und doch natürliche Klangeffekte hinwarf und durch einen reichen Gedankengehalt oft tief erregte und immer fesselte. Man kann die Eigenschaften seiner Improvisationen aus etlichen der gedruckten Klavierstücke sehen: z. B. den Leçons, den vielsätzigen Variationen.

Im Burlington'schen Hause lebte Händel auch in einem anregenden Verkehr mit bedeutenden Männern wie Pope, und sein Freundschaftsverhältnis zu dem Dr. Arbuthnot datirt aus jener Zeit. Händel blieb bis in die späteren Jahre, wo er sich mehr zurückzog, ein gerngesehener Gesellschafter. Schon die große stattliche Erscheinung wirkte sympathisch. Seine Haltung war für gewöhnlich etwas unbehilflich; die Gegner nannten ihn deßhalb den „großen Bären", die Freunde den „Riesenmann". Er war zuweilen heftig und rauh, aber immer blickte ein Fond von Humor und Gutmüthigkeit durch. Das Gesicht, für gewöhnlich sauer dreinschauend, belebte sich, wenn er das große Auge aufschlug und voll Interesse am Gespräche Theil nahm. In alten und neuen Sprachen bewandert, vielseitig gebildet, welterfahren, beherrschte er die Umgebung. Ganz eigen war ihm die Gabe einer ironischen Darstellung, von der sich auch in den wenigen Briefen, welche wir von ihm besitzen, doch etliche Spuren vorfinden.

In diesen angenehmen Verhältnissen konnte sich Händel nur schwer zu einer Rückkehr nach Hannover entschließen. Als am 1. August 1714 die Königin Anna plötzlich starb, kam der Kurfürst selbst nach England und bestieg als Georg I. den englischen Königsthron. Händel erlaubte sich nicht bei Hofe zu erscheinen. Zu der Überschreitung des Urlaubs kam eine zweite Unbesonnenheit mit der Komposition des Utrechter Tedeum. Denn der Friede von Utrecht, den er mit diesem Werke gefeiert hatte, war gegen die Interessen seines Dienstherrn und die der protestantischen Fürsten geschlossen worden. Sein Freund Baron Kielmannsegge bewerkstelligte einen Ausgleich. Bei einer Vergnügungsfahrt, die der neue König auf der Themse unternahm, mußte Händel Letzteren mit einer vollstim-

migen Serenade überraschen. Der König errieth den Verfasser dieser Ovation und seine Stimmung gegen Händel begann sich zu sänftigen. Die Komposition, aus 25 kleinen Stücken bestehend, erhielt den Titel „Wassermusik". Ihre Berühmtheit verdankt sie ihrer Entstehungsgeschichte*).

Bald nach dieser Wasserfahrt erhielt Händel wieder Zutritt bei Hofe. Die direkte Veranlassung war, daß Gemiani, der mit seinem Violinspiel und seinen Instrumentalkompositionen, — sie wollten nichts Geringeres als Tasso'sche Gedichte und Raphael'sche Bilder vorstellen, — damals Aufsehen erregte, erklärte: seine Sonaten nur dann vor dem Könige spielen zu wollen, wenn Händel begleite. Damit war die Aussöhnung fertig. König Georg vermehrte Händel's Fixum noch um 200 Pfund, und als er einige Jahre später für den Unterricht der jungen Prinzessinnen die gleiche Summe dazu erhielt — betrug sein festes Jahresgehalt 600 Pfund.

Noch in der Zeit der Spannung, im Mai des Jahres 1715, hatte Händel auf dem Haymarket wieder eine neue Oper zur Aufführung gebracht: seinen »Amadigi«. Als Verfasser des Textes nannte sich der Schweizer Heidegger, der die Führung der Bühne wieder und definitiv übernommen hatte. Zu Heidegger, der ebenso talentvoll als absonderlich war — er war stolz darauf, das häßlichste Gesicht in London zu besitzen —, sollte Händel in langjährige Geschäftsverbindung treten.

Im „Amadigi" sind wieder Händel's begleitete Recitative, hier wieder seine großen Scenen mit dem dramatischen aufregenden Wechsel langsamer und schneller Tempi, hier seine wunderbar träumerischen Idyllen am schattigen Quell. Die Oper hat ein ungewöhnliches Maß von Leidenschaft, namentlich in der Partie des Dardano. Einer der bedeutendsten Sätze ist die Arie »T'amai quant' il mio cor«. Männerstimmen fehlen ganz in dieser Oper. Sie hat aber einen Chor, der zur musikalischen Ausstaffirung dient. Diesem Zwecke entsprachen auch die beiden Sinfonien, die eingelegt sind. Bei der Aufführung der Oper, welche das Orchester als Benefiz erhielt, wurde ein ganzes Oboenkonzert (das vierte in F) zum Besten gegeben. Ein Ballo beschließt Alles. In den Ankündigungen der Oper hatte die Direktion auf die Neuheit der Dekorationen, Kostüme

*) Chrysander setzt den Vorfall im 3. Bande seines „Händel" erst in das Jahr 1717.

und anderer Sehenswürdigkeiten besonders hingewiesen. In Folge dessen war der Andrang so ungewöhnlich, daß — ausnahmsweise — allen Besuchern, auch den Subskribenten, untersagt wurde, im Laufe des Abends der Bühne einen Besuch abzustatten. Der Erfolg des „Amadigi" veranlaßte mehrere Parodien.

Im Juli des Jahres 1716 ging Händel mit dem König nach Deutschland. Wir können ihn hier (nacheinander) in Hannover, Halle und Ansbach als anwesend nachweisen. In Ansbach, das durch Pistocchi musikalisches Ansehen erhalten hatte, und das die Heimat der Prinzeß von Wales war, holte er sich seinen alten Universitätsfreund Johann Christoph Schmidt ab, als Rathhelfer und Vertreter für den geschäftlichen Theil der Londoner Thätigkeit. In Halle unterstützte er die in Dürftigkeit gerathene Wittwe Zachau's.*) In Hannover komponirte er eine zweite Deutsche Passion, diesmal nach der Dichtung des Hamburger Rathsherrn Brockes. Dieselbe, welche auch Keiser, Telemann und Mattheson in Musik setzten, führt den Passionsvorgang in einer ähnlichen, der italiänischen Oper angepaßten Manier vor, wie das Postel gethan hatte. Brockes übertrifft seinen Vorgänger an Schwulst, und so berühmt seine Dichtung in ihrer Zeit war, so unleidlich ist sie heute. Wie in der Oper — steht Händel auch hier der Unnatur kühl gegenüber. Die gute Hälfte dieser empfindelnden, zwischen Plumpheit und Geziertheit einherschwankenden Betrachtungen haben ihm nur gewöhnliche Arien ergeben: aber mit der Situation ist auch die Musik groß. Sehr bedeutend ist die ganze Scene von dem Gebet in Gethsemane ab bis zur Verleugnung Petri. Besonders treten daraus hervor: Christi Arie „Mein Vater, schau' wie ich mich quäle", eine Arie der Tochter Zion „Brich mein Herz', zerfließ' in Thränen", und ganz besonders die später für „Esther" verwerthete Nummer: „Erwachet doch" —, ein ganz merkwürdiger Vorläufer der späteren Form des dramatischen Ensemble. Die Chöre sind im Durchschnitt noch kürzer als in der ersten Hamburger Passion und nicht bedeutend. — Diese Passion nach Brockes war Händel's letzte deutsche Vokalkomposition. Der große Sebastian Bach hat sich die erste Hälfte dieser Händel'schen Passion eigenhändig abgeschrieben. Der

*) Seine geliebte Schwester sah er bei diesem Besuche zum letzten Male. Sie starb i. J. 1718.

Eingang der Abendmahlsscene in der Matthäuspassion ist das einzige, was auf diese Bekanntschaft hinweisen könnte.

Bald nachdem Händel nach England zurückgekehrt war, im Januar 1717, wurde noch einmal sein „Rinaldo“ aufgeführt. Dann war es vorläufig mit der Londoner Oper zu Ende. Händel trat jetzt auf mehrere Jahre in den Dienst des Herzog James von Chandos, eines reichen Sonderlings, der in Cannons, ungefähr zwei deutsche Meilen von London, eine Residenz angelegt hatte, welche zu den Wundern der Grafschaft zählte. In seinem Drange nach dem Besten, fand sich der Herzog mit seinem bisherigen Kapellmeister Dr. Pepusch, einem Deutschen, ab und engagirte Händel. Durch diesen wurde auch die Kirchenmusik in Cannons berühmt und die Anziehungskraft erhöht, welche der pompöse Gottesdienst des Herzogs auf die vornehmen Kreise der Hauptstadt ausübte. Die Kräfte, welche Händel zur Verfügung standen, waren nach Burney zahlreicher und vortrefflicher als die Kapelle irgend eines regierenden Fürsten. Die Kompositionen, welche Händel für diese Kapelle schrieb, lassen nur auf einen bescheideneren Zustand schließen. Dem Orchester fehlt die Viola, auch Trompeten kommen nirgends vor. Dagegen finden sich Fagotts, und die Oboe ist sehr stark bevorzugt.

Der Chor war in der ersten Zeit von Händel's Amtirung nur dreistimmig. Später zog man Hilfskräfte von der königlichen Kapelle in London herbei; über Chor- und Sologesängen stehen in den Partituren aus Cannons die Namen der Kirchensänger von St. Paul.

Für den Gottesdienst in Cannons schrieb Händel die berühmten zwölf Chandos-Anthems und das »Te Deum« in B. Diese Anthems sind Kantaten großen Stils für Soli, Chor, Orchester und Orgel, über Psalmenworte komponirt. Auf eine Zeit des antiphonischen Kirchengesanges zurückdeutend, war der Name Anthem in Händel's Zeit zum Allgemeinbegriff für jede Art kunstvoller Kirchenmusik geworden, die wirklich für die Aufführung während des Gottesdienstes bestimmt war. Händel's Chandos-Anthems sind außerordentlich breit angelegt; einzelne bestehen — die Ouverturen nicht mitgezählt — aus acht und mehr Sätzen. Die einzelnen Sätze sind umfangreich, namentlich unter den Chorsätzen haben viele eine Ausdehnung und Länge, wie sie bei Händel bisher noch nicht vorgekommen ist und später sich nur selten wieder findet. Sicher hat

sich Händel in diesen Anthems neue Aufgaben gestellt und in ihnen zuerst mit Entschiedenheit sich in dem großen Stile versucht, welcher das Merkmal seiner Oratorien bildet. In diese ist aus den Anthems mancher Satz entweder wörtlich oder umgebildet übergegangen. Für berühmte Partien des „Messias“ und des „Israel“ muß man die ersten Skizzen in den Chandos-Anthems suchen. Namentlich zu den großen Tonmalereien des letztgenannten Oratoriums bieten die Anthems Nr. 4 und 10 mit ihren Schildereien, von Meeresbrausen, vom Beben und Schüttern der Erde, von Blitz und Donner, eigenthümliche Seitenstücke. Den vielen erstaunlich großen Leistungen der Phantasie treten in den Anthems einzelne Werke der Empfindung ebenbürtig entgegen. Die bedeutendste Arbeit in dieser Kategorie ist das dritte Anthem »Have mercy upon me« ein Bußpsalm, der in allen Theilen, — auch in den Sologesängen, die zum Theil in den Anthems hinter den Chören und den Ensemblesätzen zurückstehen, — von ergreifender Innigkeit und Schönheit ist. Diesem sehr nahe stellt sich das sechste: „Wie der Hirsch schreit nach Wasser“; von ihm existiren drei Bearbeitungen, deren dritte in die Zeit vor Chandos zu gehören scheint. Das erste der Anthems ist nichts als das Jubilate vom Jahre 1713, in einem dreistimmigen Arrangement. Durch Originalität der Anlage und der Stimmung ist das neunte besonders ausgezeichnet. In seinem $^3/_2$-Chor sind herrliche Ausklangseffekte. —

Das Chandos-Tedeum ist das größte, das Händel geschrieben hat, vielleicht auch im qualitativen Sinne. Es wird von dem Dettinger an Reichthum und Glanz der Instrumentation übertroffen, kaum aber an innerem Tonleben. Es enthält einen einzigen reinen Solosatz: „Als du auf dich genommen“, eine sanfte Arie, die Händel auch im Dettinger Tedeum benutzt hat. Alle übrigen Nummern sind Chöre, zum Theil ziehen sich die Soli in sie hinein. Wenn man irgendwo die Unbefangenheit der Erfindung und Haltung bewundern kann: so hier. Es treten weltfröhliche und erhabene Gedanken an einander, Volksfest und Gottesdienst scheinen untereinander gemischt — und doch: ein Ganzes, das hoch über der Sphäre des Gewöhnlichen steht. Nirgends spricht die Kraft Händel's stärker als aus dieser Ungezwungenheit. Der Chorkörper dieses Tedeums hat eine sehr seltsame Zusammensetzung. Er besteht aus Sopran, dreifachem Tenor und Baß. Ausnahmsweise begegnen wir hier auch der Trompete.

In Cannons entstanden weiter acht Klaviersuiten. Es sind diejenigen, welche in Peters' Ausgabe von Händel's Klavierkompositionen das erste Heft bilden. Die fünfte davon enthält die vielgenannten Variationen über den „harmonischen Grobschmied" (diesen Grobschmied hat Richard Clarke mit einem Einwohner von Cannons Namens Powell zu identificiren gesucht), welche auf keinem Virtuosenrepertoire zu fehlen pflegen. Diese Suiten wurden schnell berühmt und nachgedruckt. Später schickte ihnen Händel weitere nach. Durch Freiheit und Mannigfaltigkeit der Form stehen sie sämmtlich auf einem eignen Platze in der Suitenlitteratur und bilden zugleich denjenigen Theil von Händel's Instrumentalmusik, in welchem sich des Meisters Wesen und Kunst auf das intimste ausspricht. Englische Quellen setzen in die Zeit von Cannons auch den größten Theil der Oboenkonzerte — jedoch ohne speciellen Nachweis.

Interessant und genügend verbürgt ist es dagegen, daß Händel in Cannons sein erstes biblisches Oratorium geschrieben hat: „Esther". Die Anregung ging vom Herzoge aus, welcher für die Komposition 1000 Pfund bezahlt haben soll. Mit der Wahl eines biblischen Stoffes entsprach man einem in Frankreich eben in Aufnahme kommenden Brauche, Händel aber wurde durch den biblischen Ursprung der Handlung veranlaßt, für die musikalische Darstellung sich der Form zu nähern, welche bei der Passion üblich war. Er gab der „Esther" eine Reihe von Chören. Dadurch wurde die „Esther" von dem gebräuchlichen italiänischen Oratorium, in dessen Gattung auch Händel's eigene »Resurrezione« und der römische »Trionfo del' Tempo« gehört, von Grund aus unterschieden. „Esther" ist demnach dasjenige Werk, in welchem die Umgestaltung der Oratorienform, ihre Trennung von der Oper zuerst zum Ausdruck kam. An und für sich ist das Werk noch nicht mit den späteren Oratorien zu vergleichen. Es fehlt ihm an großen Scenen. Nur der Anfang und der Schluß ist von weiterer und eigener Bedeutung. „Esther" ist eins von den wenigen Händel'schen Dramen, welche eine Ouverture im modernen Sinne haben. In dieser Instrumentaleinleitung taucht die Gestalt des Haman auf, und es wird die Klage voraus vernommen, die im Oratorium eine Israelitin am Jordan anstimmt.*) Der Schlußchor der „Esther" ist einzig durch seine Länge.

---

*) Die Ouverture zu „Esther" wurde eins der meist gespielten Instrumental-

Händel streift hier das Maßlose. Ein- und mehrstimmige Sologesänge bilden kleine Episoden in dem Strome der Chorgedanken. Die interessanteste ist ein kanonisch geführtes Duett zweier Bässe.

Nur eine Privataufführung wurde zur Zeit der Entstehung von „Esther“ veranstaltet (29. Aug. 1720), das Publikum und die Kunstwelt erhielt erst viele Jahre später von diesem reformatorisch bedeutenden Werke Kenntnis. Bald übertrug Händel diese Passions-Methode auch auf außerbiblische Stoffe. Das englische Pastoral »Acis and Galatea«, welches kurz nach der „Esther“ in Cannons geschrieben und aufgeführt wurde, hat ebenfalls mehrere Chöre, wenn auch nicht so viele als „Esther“, doch mehrere als in den damaligen Opern und Oratorien üblich war. Vielleicht ohne es zu wissen, näherte sich Händel so mit „Acis und Galathea“ in Form und Stoff dem ältesten Typus der Oper. Die Opern, mit welchen die Florentiner um 1600 anfingen, sind ebenfalls Schäferspiele, und der Chor trägt einen Hauptheil ihrer musikalischen Ausführung. Mit „Acis und Galathea“ beginnt Händel eine Reihe weltlicher Oratorien, deren Schauplatz die hellenische Mythenwelt bildet. Sie haben ihre gemeinsame, bestimmte Physiognomie. Wie später Schiller, glaubte Händel an die „heitern Götter Griechenlands“. An Schilderungen eines glänzend heitern, laut freudigen Lebensglücks sind diese Werke besonders in den Chorscenen reich. Eine der originellsten, die auch von Händel nicht wieder übertroffen worden ist, bildet den Anfang von »Acis and Galatea«, ein Stück so sonnig heiter, glücklich, lachend, so ausgelassen und dabei so harmlos und unschuldig. Nie ist Spiel und Tanz froher Hirten auf schöner Flur hinreißender gemalt worden. Es liegt südliches Kolorit auf dem Bilde. Als Händel über diese langen Orgelbässe mit dem drehenden Sechzehntelmotive hintummelte, mögen in ihm Bilder aus seiner italiänischen Reise, sicilianische Stunden wieder aufgetaucht sein. Die graziöse Galathea, das plumpe Ungeheuer Polyphem sind Typen, die für Jeden feststehen, der sie einmal kennen gelernt hat. Das Werk bürgert sich soeben auf unseren Konzertprogrammen wieder ein. Die Engländer zu Händel's Zeit hielten es für die vollkommenste seiner Kompositionen, weil — wie Mainwaring sich ausdrückt — es die

---

stücke Händel's. Sie eröffnete regelmäßig die Jahresfeier zum Besten unversorgter Predigersöhne in St. Paul.

„allergleichförmigste“ sei. Der Dichter von „Acis und Galathea“ ist der uns schon bekannte John Gay. Händel hat seinen Namen in dem ersten Chore des Oratoriums zu einem kleinen Scherz verwendet. — Wie auch „Esther“, ist »Acis and Galatea« von Händel im Manuskript als a Masque bezeichnet worden. Dieser Titel war für phantastische Bühnenspiele überhaupt gebräuchlich, und zum weitern Beweis, daß eine Grenzregulirung zwischen Oratorium und Drama noch nicht stattgefunden hatte, führt „Acis und Galathea“ auch die Beischrift Opera. Mit Scenen und Dekorationen ließ es Händel auch später selbst aufführen.

Die Besetzung der Chöre ist wieder, wie immer in der späteren Zeit zu Cannons, die fünfstimmige. Wie die Sänger der königlichen Kapelle, die hier mitwirkten, dem Komponisten persönlich zugethan waren, bewiesen sie später thatkräftig.

In des Herzogs Diensten blieb Händel nominell noch bis zum Jahre 1728; faktisch schließt aber die Thätigkeit für Cannons schon gegen das Jahr 1720. Heute ist Cannons und seine Feerie verschwunden, die Prachtkapelle ist einer einfachen Dorfkirche gewichen, die kleine Orgel aber, auf der Händel gespielt, hat man aufbewahrt und mit einer Inschrift versehen.

Der Abschied von Cannons bezeichnet einen bedeutenden Abschnitt in Händel's Leben. Sieht man von dem Widerstande ab, welchem die musikalischen Neigungen des Knaben beim Vater begegneten, so erscheint uns bisher die künstlerische Entwickelung Händel's als eine Bahn ohne Hindernisse, von freundlichen Genien in ungewöhnlichem Grade begünstigt, kaum von einem Schatten getrübt. Die Verhältnisse, in welche er eintrat, die Menschen, mit denen er Verkehr pflegte, Alles diente nur sein Genie zu fördern. Der künstlerischen und sittlichen Zuchtlosigkeit des Hamburger und hie und da auch des italiänischen Lebens war er leichten Schrittes ausgewichen und hatte frei und unabhängig sich von allen unedeln Elementen abgewendet, auf welche er bei seinen Wegen stieß. Kein Getriebe von Konkurrenten und Widersachern hatte bisher den Frieden seines Innern ernstlich gestört. Wo Händel weilte, wurde er als Gast betrachtet, und der entschiedene Schutz mächtiger Mäcene verstärkte das Gewicht seiner Leistungen.

Aus dieser glücklichen Lage trat Händel jetzt heraus, indem er

sich in den Dienst der »Royal Academy of Music« begab. Durch dieses Institut sollte London ein Operntheater gesichert werden, welches dem Stile anderer Großstädte entsprach und das in seinem Bestande besser fundirt war als bloß durch das Geschick eines einzelnen Unternehmers. In der Zeit eines lebhaften Gründertreibens geplant — erhielt es die geschäftliche Form eines Aktienunternehmens. Man zeichnete ein Stammkapital von 50,000 Pfund, mit welchem man vorläufig auf 14 Jahre auszukommen gedachte. Jeder Aktionär erhielt einen Platz. Neben diesen gezeichneten Plätzen blieben aber noch so viele zum Einzelverkauf (à 10 und 5 Schilling) frei, daß — ging Alles gut — die Aktionäre auf freies Entrée rechnen konnten. Zur Hälfte glich die Akademie den kontinentalen Hoftheatern. Der König erlaubte ihr den Titel eines Königlichen Instituts und zahlte für seine Loge jedes Jahr 1000 Pfund, ein allerdings nur mäßiger Zuschuß! Man spielte in der Regel wöchentlich zweimal. — Unter welchen Bedingungen Händel für diese neue Oper gewonnen wurde, habe ich nicht in Erfahrung bringen können, wahrscheinlich unter analogen, wie die Kapellmeister an ähnlichen ständigen Instituten engagirt wurden, als Dirigent und als Komponist. Er war ohne Zweifel von Anfang an dabei. Im Auftrage des Direktoriums — oder wie es officiell hieß: im Auftrage Sr. Majestät — ging Händel im Sommer 1719 nach dem Kontinent, Sänger zu suchen. Die bedeutendsten fand er in Dresden: die Signora Durastanti und den Altkastraten Senesino. Auch den schon bekannten Bassisten Boschi traf er hier. Für London wurden diese Kräfte allerdings erst im Oktober 1721 frei. Während dieser Reise verweilte Händel auch bei den Seinen in Halle.

Die Akademie eröffnete man am 2. April 1720. Die zweite Oper, welche hier zur Aufführung kam, war von Händel, sein »Radamisto«, den er schon in Cannons komponirt hatte. Wenn einzelne Beurtheiler den „Radamisto" für eine von Händel's Hauptopern und noch für die Gegenwart als wirkungsvoll erklärt haben, so liegt dies zum Theil mit an dem Sujet. Auch aus der Dichtung des „Radamisto" blickt die lächerliche Schablone der damaligen italiänischen Operndramatik heraus. Es geht nicht ohne die beliebten Liebesintriguen, ohne verschiedene Verwechselungen und nicht ohne die von Rolli, dem Sekretär und Dichter der Royal Academy, besonders geschätzten Verkleidungen und falschen Todesnachrichten

ab. Aber die Oper hat einen schönen Mittelpunkt, ein ethisches Grundmotiv tritt deutlicher hervor, als es sonst bräuchlich: treue Gattenliebe, die sich im Unglück bewährt. Mit dem dramatischen Hauptheile des Werkes, dem zweiten Akte, fällt auch der musikalische zusammen. Die Arie der Zenobia, welche diesen eröffnet: »Quando mai« ist ein Meisterstück im Ausdruck der Situation — zum Tode müde hat das verfolgte, auf der Flucht begriffene Ehepaar ein Versteck aufgesucht — und eins der rührendsten und einfachsten Adagios, welche je geschrieben worden sind. Diese Arie hat keinen zweiten Theil. Sehr bedeutend dramatisch ist auch eine andere Arie der Zenobia (Alt) »Empio perverso«. Von zwei zu zwei Takten wechseln Allegro und Adagio; jenes gilt dem Tyrannen, dieses dem Gatten. Der Letztere (Radamisto: Sopran) hat seine Glanznummer in der bekannten Arie »Ombra cara«. Händel soll diese — nach Hawkins — und »Cara sposa« im „Rinaldo" für seine besten Bühnengesänge gehalten haben.

Im „Radamisto" kommen Hörner vor, die an einer Stelle sehr fremdartig verwendet sind. Wahrscheinlich erschienen diese Instrumente in der italiänischen Oper zum ersten Male, — Scarlatti gebrauchte sie ziemlich zu gleicher Zeit in einer seiner letzten Opern.

Die Aufnahme des „Radamisto" war sensationell. Schon bei den Proben hatte das Werk solches Aufsehen erregt, daß der Andrang zur ersten Vorstellung über alle Maßen ging. Man richtete (zum letzten Male) Sitze auf der Bühne selbst ein, Billets wurden zum 8fachen Preise gekauft und in dem übervollen Hause kamen Quetschungen, Ohnmachten und Raufereien vor. Als die Dresdner Sänger im folgenden Jahre eintrafen, arbeitete Händel einige Partien um. Man sieht an dieser Neubearbeitung wieder, wie es Händeln wider die Natur ging, einfach zu kopiren oder zu transponiren. Unter den gänzlich neu eingefügten Stücken sind besonders die Zornarie des Radamisto — jetzt Altpartie — »Vile si mi dai vita« — und die Baßarie des Tiridates bemerkbar. Die ganze Neubearbeitung des Werkes wurde gedruckt, und den umfänglichen Band gab Händel generös an die Subskribenten der ersten Ausgabe gratis. Der „Radamist" erschien im Selbstverlag des Komponisten — Christoph Schmidt vertrieb ihn nur —, und Händel erhielt ein Patent, welches ihn für dieses wie alle folgenden Werke in seinen

Rechten schützen sollte. Der Nachdruck blühte jedoch vor wie nachdem fröhlich weiter.

Das Direktorium der Royal Academy hatte es in der musikalischen Leitung nach Analogie von Wien auf ein Triumvirat abgesehen. Nachdem andere Versuche — auch mit Domenico Scarlatti — fehlgeschlagen, berief man nun den Giovanni Bononcini und einen zweiten Italiäner, Namens Pippo, an Händel's Seite. Pippo ist in der Musikgeschichte überhaupt kaum bekannt geworden; auch von der Fläche der Royal Academy trat er bald wieder zurück. Bononcini — zum Unterschiede von seinem gleichfalls als Opernkomponisten berühmten Bruder der Ältere genannt — wurde Händel's Rival, ja allem Anscheine nach überflügelte er ihn eine Zeit lang in der Gunst des Publikums. Es kann nicht in Abrede gestellt werden, daß Bononcini den Kampf gegen Händel als Intriguant führte und daß sich sein Anhang zum großen Theil nach politischen und anderen Motiven bildete, die mit der Kunst nichts zu thun hatten. Aber man würde sehr Unrecht haben, wenn man Bononcini für einen schlechthin unbedeutenden Künstler Händel gegenüber ausgiebt. Giovanni Maria Bononcini ist das bedeutendste dramatische Talent, welches die italiänische Oper nach Scarlatti aufzuweisen hat. Er ist der einzige Italiäner, der etwas vom Stile und vom Geiste dieses Altmeisters besaß. Die Lotti, Leo und viele der Neapolitaner sind ihm als Musiker überlegen, aber keiner ist unter ihnen, der sich mit dem Bononcini in der wirklichen dramatischen Anlage der Opern, in Bezug auf die geistreiche und lebendig bewegte Form messen kann. Es war ein Unglück für Bononcini, daß er neben einen Riesen wie Händel zu stehen kam, dessen natürliche Größe er wahrscheinlich nicht einmal zu schätzen verstand. Im blinden Eifer ihn zu überholen verlor er seine eigene hübsche Natürlichkeit und Liebenswürdigkeit. Namentlich für das Komische und Naive besaß Bononcini ein so reizendes Talent, daß er heute ohne die Londoner Irrfahrt wahrscheinlich in der Geschichte der Oper die Stelle einnehmen würde, an welcher Pergolese mit seiner »Serva padrona« steht. Dem Fassungsvermögen des Publikums stand die Musik des Italiäners mit ihren kurzgeschürzten, mundrechten Melodien näher als die Händel's. Bei aller Bewunderung verstand den Letzteren die Menge nicht immer und vermochte ihm nicht zu folgen. In Mainwaring's Lebensbeschreibung klingt die öffentliche Meinung

noch stark genug nach. Wir sehen daraus, daß man an seinen Opern nicht ungern aussetzte: namentlich Überladenheit der Harmonie, Armuth an Melodie und lärmender Charakter wurde ihnen vorgeworfen. Bononcini aber ward ohne Schwierigkeit beliebt. Namentlich aus seinem »Crispo« und seiner »Griselda« flossen zahlreiche Beiträge ins Repertoire der Londoner Straßen- und Salonmusik. Wie groß Bononcini's Ruf nach auswärts dastand, beweist der Umstand, daß im Sommer 1723 der Herzog von Orleans die Londoner Academy zu einem Gastspiel nach Paris unter Bononcini's Leitung berief.

Auf Seite Bononcini's standen zahlreiche Feinde des Hofes, voran die Familie des Herzogs von Marlborough. Händel erfuhr von dieser Partei kränkende Angriffe. Er persönlich blieb unbefangen genug, um gelegentlich wiederholt für die Aufführung von Opern Bononcini's einzutreten. Nach dem großen Erfolge, welchen im Jahre 1724 Händel mit seinem »Giulio Cesare« errang, räumte Bononcini das Feld und trat nur noch einmal auf kürzere Zeit wieder ein. Durch seine wachsende Arroganz zerstörte er den Kreis seiner Anhänger mehr und mehr, und als ihm im Jahre 1731 nachgewiesen wurde, daß er eine Londoner Musikgesellschaft mit einem ehrlosen Plagiat zu täuschen gesucht, mußte er England auf immer verlassen. Von da ab wird sein Lebenslauf abenteuerlich und endet im Dunkel.

An die dritte musikalische Dirigentenstelle trat im Jahre 1723 der frühere Dominikanermönch Attilio Ariosti, derselbe, mit welchem Händel als Knabe in Berlin verkehrt hatte. Er blieb an der Academy in einer bescheidenen Stellung. In der Musikgeschichte lebt sein Name fort durch die Verdienste, welche er sich um die viola d'amore erwarb, die er virtuos spielte und in England einführte. Auch in Händel'schen Opern trug er zuweilen eine Einlage für dieses Instrument vor. Die Academy brachte es nicht bis zu den 14 Jahren, auf welche ihre Lebensdauer anfänglich garantirt schien. Noch vor dem Schlusse der Saison stellte sie im Sommer 1728 plötzlich ihre Thätigkeit ein. Verschiedene Elemente hatten sich vereinigt, das Unternehmen zu Falle zu bringen. Der Kassirer hatte Unterschleife begangen. Man hatte im Allgemeinen unvorsichtig gewirthschaftet, auf der einen Seite Verschwendung getrieben und auf der andern geknausert. Man gab einzelnen Gesangeskräften uner-

hörte Gagen (2000 und 2500 Pfund kommen vor) und ließ sie in den schäbigsten Kostümen auf einer anstößig ärmlichen Scene auftreten. Aber hauptsächlich wurde die Katastrophe dadurch veranlaßt, daß das Publikum gegen die Oper gleichgültiger wurde und wegblieb. Wohl hatte man anfangs mit einem unnatürlich starken Eifer sich um die Academy gekümmert. Ähnlich wie Paris beim Streit der Gluckisten und Piccinisten war London in zwei Lager um Händel und Bononcini gespalten; Philosophen und Dichter mitten drin. Wegen Meinungsverschiedenheiten über die Cuzzoni und Faustina versagten sich Herzoginnen den Gruß. Als aber die Rivalinnen sich bei offener Scene gerauft hatten, als Senesino und Andere ihre Frechheit gegen das Publikum zu weit trieben, als das Opernhaus zu Maskeraden und zweideutigen Vergnügungen benutzt wurde, trat die Reaktion ein. Die Partei, welche, von patriotischen und ästhetischen Motiven getrieben, die italiänische Oper überhaupt bekämpfte, gewann die Menge. Swift mit seinem beißenden Spott und seinem Vandalismus war ihr Führer. Der Erfolg der sogenannten »Beggar's opera« beweist diesen Umschwung der Dinge. Diese war eine dramatisirte Räubergeschichte, mit politischen Anspielungen gespickt und in eine Form gebracht, durch welche der hochtrabende Stil der italiänischen Oper für Jedermann handgreiflich travestirt wurde. An Stelle der Arien hatte Dr. Pepusch, Händel's heimlicher Gegner, bekannte Mordballaden und Gassenhauer gesetzt. Man gab das Werk, welches noch heute auf dem Repertoire der Londoner Volksbühnen ist und seiner Zeit viele Nachahmungen fand, 63mal hintereinander. Die Beggar's opera beschleunigte den Sturz der Royal Academy wesentlich.

Händel hatte in diesen 8 Jahren für die Academy außer dem »Radamisto« noch folgende Opern geliefert: »Floridante« (1721), »Ottone« (1722), »Flavio« (1723), »Giulio Cesare« und »Tamerlano« (1724), »Rodelinda« (1725), »Scipione« und »Alessandro« (1726), »Admeto« und »Ricardo I.« (1727), »Siroe« und »Tolomeo« (1728). Außerdem schrieb er im J. 1721 noch den dritten Akt zu der Oper »Muzio Scevola«. Ihr erster war von Pippo, der zweite von Bononcini. Daß verschiedene Autoren an einem Werke arbeiteten, kam in der italiänischen Oper ziemlich häufig vor. In modificirter Form hat sich der Brauch bis auf den heutigen Tag noch in Frankreich erhalten. Damals führten solche

Mischwerke den — ursprünglich scherzhaften — Titel: »Pasticcio«. Dem Directorium der Academy war es beim »Muzio Scevola« wahrscheinlich darum zu thun, daß sich ihre Komponisten messen sollten. Das allgemeine Urtheil sprach sich für Händel aus. In diesem Akt ist Alles von gleicher Güte, keine einzige Nummer, die nur konventionell erscheint, und Vieles von der eigenthümlichen Weichheit, die man in der Mischung von Tiefe und maßvollem Wesen fast nur bei Händel findet. Als Mittelsatz einer großen leidenschaftlichen Arie klingt wieder Händel's geliebtes »Vaghe fonti« an. In der Ouverture, welche ausnahmsweise hier zu einem dritten Akte geschrieben wurde, regte eine ungewöhnliche Beantwortung des Fugenthemas die Kenner auf. „Dieser Halbton" — rief der enthusiastische Gemiani — „ist eine ganze Welt werth". Was mag er dann zu den Fugen der Concerti grossi gesagt haben?

Unter den genannten 12 Opern ragen „Giulio Cesare" „Tamerlano" und „Rodelinda" besonders hervor. Der „Cesare" durch seine dramatischen Recitative. Mit dem ersten und größten »Alma del gran Pompeo«, in welchem Cäsar die Asche des Pompejus erblickend über die Hinfälligkeit menschlicher Größe nachsinnt, — soll Senesino eine Wirkung erreicht haben, die Alles hinter sich ließ, was seit Menschengedenken mit den glänzendsten Arien erzielt worden war. Der „Cesare" weicht in mancher Beziehung, in dem reichen Orchester mit den prächtig schmetternden vier Hörnern, der Verwendung des Chors, von der herkömmlichen Form ab. Der „Tamerlano" wird vom Schluß des zweiten Aktes hochtragisch. Die Scene, wo Bajazet die Tochter verfluchen will, wo diese sich endlich gegen den Tamerlan erhebt und wo das Terzett beginnt »Voglio stragi«, gehört zum Spannendsten und Schönsten, was wir besitzen. Das ist von Händel mit einer dämonischen Gewalt ausgeführt und dabei reich an innigen, herzlichen Zügen. Ein gleich gewaltiges Stück liegt auch in der Sterbescene des Bajazet. Dieser Alte selbst gehört zu den am schärfsten gezeichneten Figuren der ganzen Opernlitteratur. Vom Dichter mit der Härte des Virginius ausgestattet, wird er durch Händel's Kunst sympathisch. Vom „Tamerlano" erschien ausnahmsweise eine englische Übersetzung. Die Partien, welche den Eindruck der „Rodelinda" zu einem bleibenden machen, sind eine Kerkerscene, welche mit der im „Fidelio" viele Ähnlichkeit hat, und der Eingang der Oper. Bertarido, der König der Lombarden, steht

auf dem Kirchhofe — vor seinem eigenen Grabmal und liest die Inschrift. Die Seinen hatten ihn todt geglaubt, als er aus dem letzten Kriege nicht zurückkehrte. Jetzt darf er sich nicht zu erkennen geben. Von der Erinnerung an das verlorene Glück, von Sehnsucht nach der geliebten Gattin übermannt — bricht er aus in die Worte: »Dove sei«. Diese Arie ist heute wieder bekannt. Aber man hat keinen Begriff von der Wirkung, welches dieses Stück an seiner dramatischen Stelle, von dem rührenden und naturwahren Eindruck, den der freie Einsatz macht, welcher in den Separatausgaben des Stücks ganz zu fehlen pflegt. Nachdem Bertarido sich ausgeklagt, kommt Rodelinda mit dem Sohne, um an der Urne um den vermeintlich Todten zu klagen. Man kann sich die Schönheit der Scene denken. »Dove sei« ist in England immer populär geblieben, allerdings unter einem entstellenden, frommen Texte: »Holy, holy« etc. Mit einem Dutzend anderer Opernarien theilt sie das Schicksal in religiöser Verkleidung zum Ruhme des „Kirchenkomponisten“ Händel zu dienen.

Auch der „Admeto“ ist sehr bemerkenswerth. Ihm liegt dieselbe Fabel zu Grunde wie den beiden Alcesten des Lully und des Gluck. Wo der Dichter nicht die Sache verdorben hat, kann sich Händel bei dem Vergleiche sehr wohl sehen lassen. Bei aller Verehrung vor Gluck muß man doch einsehen, daß dieser eine Scene, wie die, welche die Oper bei Händel eröffnet, zu schreiben nicht fähig war.

Der „Ricardo“ I. hat viele heroische und martialische Stücke. „Rodelinda“, „Scipio“ und „Alessandro“ haben bedeutende Tenorpartien. Vom „Admet“ ab verschwindet dieses männliche Element wieder. Im „Alessandro“ erschienen die beiden Rivalinnen: die Cuzzoni und Faustina,*) zum ersten Male nebeneinander. Es ist interessant, wie Händel in der Komposition der beiden Frauenpartien auf die Eigenart der beiden Sängerinnen einging. Seine Rücksicht erstreckte sich bis auf die Wahl der Stimmlagen und sogar des einzelnen Tons. Weil bei der Faustina das $\overline{\overline{e}}$ besonders schön klang, gab er ihr, mit Wahrung aller künstlerischen Intentionen, fortwährend Gelegenheit, dasselbe zu singen. Bei dem Publikum der Academy scheint

*) Der berühmte Gesanglehrer Tosi charakterisirt sie kurz dahin: „Die Cuzzoni hat ihre Hauptstärke im gefühlvollen, pathetischen Vortrage, die Faustina im unerhört schnellen.“ Damit stimmt auch Quanz im Wesentlichen überein.

»Ottone«*) den größten Erfolg gehabt zu haben. Die Aufführungen dieser Oper verursachten wieder unglaubliche Preisaufschläge und die Melodien des Werks kamen bis auf die Papageien. Im „Ottone“ trat zum ersten Male Signora Cuzzoni auf. Mit ihr hatte Händel in einer der vorhergehenden Proben ein kleines Sträußchen. Sie weigerte sich, die charakteristische Arie »Falsa imagine« zu singen, weil sie ihr für den Auftritt zu unscheinbar war. Da gerieth Händel in Zorn und machte Anstalt, die Primadonna aus dem Fenster zu werfen. Die Anekdote ist verbürgt. Mit Händel war die launische Künstlerin, die alle Anderen tyrannisirte, fortan im besten Einvernehmen.

Für die Kirche war Händel in dieser Periode ein einziges Mal thätig. Auf der Reise in die Heimat starb im Juli 1727 plötzlich König Georg I. Für die feierliche Krönung seines Nachfolgers Georg II. die Musik zu komponiren wurde Händel beauftragt. Wie in diesem und in früheren Fällen so fungirte auch später noch Händel als der eigentliche Hofkomponist. — Den Titel hatte ihm noch Georg I. verliehen. Die Gehälter ließ Händel den eingebornen Musikern, obwohl er seit 1726 naturalisirt war und sich als vollen Engländer hätte betrachten dürfen.

Diese Krönungsmusik besteht aus vier Anthems, denen Psalmenworte zu Grunde liegen. Bei der endgültigen Wahl dieser Texte hatte Händel sich mehr Selbständigkeit gewahrt, als — wie es scheint — die Geistlichkeit von einem Opernkomponisten erwartete. Die Aufführung der Stücke geschah mit außerordentlicher Pracht. Händel ließ in Westminster ein neues Podium errichten und eine besondere Orgel bauen. Ein 16 Fuß langes Riesenfagott, welches, ebenfalls nach Händel's Angabe, für diese Gelegenheit konstruirt war, konnte Niemand spielen. Es blieb bis zu der großen Gedächtnisfeier, welche zu Ehren Händel's im Jahre 1784 stattfand, unbenutzt.

Es giebt in diesen vier Krönungsanthems einzelne Sätze, von welchen man nichts weiter sagen kann, als daß sie ihre Schuldigkeit thun. Dies gilt von dem Anthem »Let Thy hand« fast durchaus. Der überwiegend größere Theil dieser Musik ist aber von einer wunderbaren Inspiration durchzogen, hier fortreißend und rauschend, wie das ganze knappe Anthem „Zadock der Priester“,

*) Die Fabel dieses Stückes ist neuerdings wieder zu einer Oper benutzt werden: „König Otto's Brautfahrt“ von Ueberlen.

dort lieblich kindlich und innig, wie der erste Satz von »My heart is inditing«. Daß Händel sich die Krönungsfeierlichkeit als einen Akt dachte, bei welchem das ganze Volk dabei sein müßte, ist gar nicht zu verkennen. Namentlich das Anthem »The king will rejoice« trägt diesen Stempel einer Musik für alle Welt — im besten Sinne dieses Wortes. Man kann es für das vorzüglichste halten. In dem für die Krönung der Königin bestimmten Anthem »My heart« ist der Einsatz des Schlußsatzes harmonisch verwunderlich. Der Zweck, für welchen die Anthems geschrieben wurden, kommt auch in der pompösen Besetzung des Orchesters, in welchem die Trompetenfarbe hervorsticht, zum Ausdruck. Darin zunächst unterscheiden sie sich von den sogenannten Chandos-Anthems. Für Musikfeste erscheinen sie wie gemacht, und sind auch oft erprobt worden. Händel selbst nutzte diese Anthems später wiederholt aus, z. B. für das „Gelegenheitsoratorium" und für „Deborah".

Zum Geburtstage des neuen Königs schrieb Händel noch einige Menuetts, nach denen auf dem Hofball getanzt wurde.

In Bezug auf Händel's Privatleben liegen Anzeichen vor, daß während der Periode, die eben in Rede steht, zweimal an ihn die Frage herantrat, zu heirathen. Es handelte sich um Damen der höchsten Aristokratie. Händel wies die Verbindung zurück, weil die Verwandten Bedingungen stellten, welche seinen Künstlerstolz verletzten.

Die Versuche, die Academy wieder ins Leben zu rufen, scheiterten. Es bildete sich aber ein Verein zur Unterstützung eines ähnlichen Unternehmens. Die Mitglieder, vorzugsweise der adeligen Hofpartei angehörend, verpflichteten sich zu einer regelmäßigen Subskription, enthielten sich aber jeder Einmischung in die Direktion. Der König selbst betheiligte sich wieder mit den jährlichen 1000 Pfund, leistete dem neuen Institute allen möglichen Vorschub und bewies sein Interesse bis auf die Details, wie das Engagement von Sängern. In den Zeitungen wird fortan die italiänische Oper oft »Kings theatre« genannt. Später hieß sie vorzugsweise „Heidegger's Theater".

Die eigentlichen Unternehmer und zugleich die alleinigen technischen Dirigenten der neuen Oper waren Händel und Heidegger. Händel ging im Herbste 1728 nach Italien, um das Sängerpersonal zu engagiren. Der bedeutendste Name der von ihm gewon-

nenen Truppe war der des Kastraten Bernacchi, welcher zur Zeit als das Haupt der Bolognesischen Schule galt. Ein feiner musikalischer Sänger nach dem Geschmacke des Abbate Steffani bewährte er sich auf der Bühne weniger. An seiner Stelle trat Anfang Januar Senesino wieder ein. In dem Verzeichnisse der Truppe erwähnen die Zeitungen bei mehreren Damen, daß sie besonders stark in Männerrollen seien. Ein deutscher Sänger, Namens Riemenschneider, wird kurz als „eine Baßstimme aus Hamburg" angeführt. Die Primadonna der Gesellschaft, Signora Strada, entwickelte sich erst durch Händel zu einer großen Künstlerin. Sie bewährte ihrem Lehrer gegenüber in späterer, schlimmer Zeit einen edlen Charakter.

Auf dieser zweiten italiänischen Reise hatte Händel den Abbate Steffani zum Begleiter. In folgendem Jahre starb dieser. Seinen alten Gönner, den Kardinal Ottoboni, besuchte der Komponist diesmal nicht, weil in dem Hause desselben der Prätendent Aufenthalt genommen hatte. Auch die alte blinde Mutter sah Händel auf dieser Reise zum letzten Male. Sie starb zu Weihnachten des Jahres 1730. Der Konsistorialrath Johann Georg Francke rühmt in der Leichenrede, welche er ihr hielt, ganz ausdrücklich die kindliche Liebe, welche der berühmte Sohn, „dessen Namen sein Vaterland ehret", gegen „Seine Frau Mutter" allezeit bewiesen habe. Gott werde es nicht unvergolten lassen, wie Händel für seine Mutter gesorgt und sie des ihm geschenkten Segens habe theilhaftig werden lassen.

Wie bei einem früheren Aufenthalte Händel's in seiner Heimat, so hat auch bei dem diesmaligen Bach den Versuch, mit Händel zusammenzutreffen, vergeblich gemacht. Mit großem Unrecht hat man später Händel dafür verantwortlich zu machen gesucht, daß aus der Begegnung der beiden größten musikalischen Zeitgenossen nichts wurde. Selbst wenn nicht nachgewiesen wäre, daß Bach beide Male zu spät in Halle anklopfte, bliebe immer noch zu bedenken, daß der ganzen Natur der Dinge nach Händel an Bach gar kein außerordentliches Interesse haben konnte. Wohl konnte man in Köthen und Leipzig von Händel hören, aber es ist nicht umgekehrt anzunehmen, daß man sich an der italiänischen Oper in London viel um die deutschen Meister der Orgel und der Kirchen-Kantate kümmerte.

Im December 1729 wurde die Oper eröffnet mit einem neuen

Werke von Händel: »Lotario«. Schon im Februar 1730 war wieder eine andere fertig, »Partenope«. Im folgenden Jahre schrieb Händel den »Poro«, am 25. Januar 1732 wurde zum ersten Male sein »Ezio« aufgeführt und schon am 15. Februar ließ er diesem die »Sosarme« folgen. Wohl sind diese Opern, namentlich in den Allegrosätzen, nicht frei von Spuren der Eile. Aber man trifft in ihnen auch auf dramatisch große Stellen und einen unerhörten musikalischen Reichthum. Fast alle Arien des dritten Akts im „Ezio" sind Muster einer tiefen und charaktervollen Musik. Die „Sosarme" wird durch ein ernstes dramatisches Grundmotiv gestützt: es handelt sich um die Feindschaft von Vater und Sohn, die durch einen Zweikampf zum Austrag kommen soll. „Ezio" (den auch Gluck komponirt hat) und „Poro" sind von Metastasio, dem besten Librettisten, welchen die italiänische Oper jemals gehabt hat, gedichtet. Der „Poro", welchen auch Vinci und Hasse komponirten, hat seinen schönsten Theil an der Stelle des dritten Aktes, wo der Titelheld erfährt, daß seine Gattin sich mit Alexander vermählen will. „Lotario" ist durch die Originalität der Figuren, durch die Einfachheit und Eindringlichkeit der Sätze, durch die Fülle musikalisch interessanter Details eine von Händel's anziehendsten Opern. Nummern wie »Bella, non mi negar« und »vi sento« müssen Jedermann sofort gewinnen. Der Erfolg dieser Werke aber war nur ein mäßiger. Die Spannung und Aufregung, welche die Aufführung von Händel's Opern zur Zeit der Royal Academy hervorrief, blieb den Berichten nach verschwunden. Selbst „Partenope", welche Burney, der dem Geschmack des Händel'schen Publikums noch näher stand, für eine seiner vollendetsten Opern erklärt, brachte es nur auf 7 Wiederholungen. Neben seinen eignen neuen Werken brachte Händel auch die der hervorragendsten italiänischen Komponisten aufs Repertoire. Auch „Rodalinde", „Giulio Cesare" und andere von seinen früheren Opern erschienen wieder. Alle neue Opern gelangten nach wie vor bald nach der Aufführung zum Druck, allerdings ohne Recitative und in jeder Beziehung fragmentarisch. Die Verleger nannten diese Ausgaben trotzdem Partituren. Weil aber in diesen Partituren manche Nummer enthalten ist, die erst in Folge der Proben entstand und in Händel's Originalmanuskript oder in seinem Direktionsexemplar sich nicht findet, sind sie für die Händelforschung wichtig. Mit den Verlegern wechselte Händel. Cluer's Drucke sind

die schönsten. Von der „Partenope“ ab gab er Alles bei Walsh heraus, der das größte Musikaliengeschäft des 18. Jahrhunderts betrieb. Durch Noblesse war dieser Walsh nicht ausgezeichnet; Jahre lang hatte er sich auch an Händel durch Nachdruck bereichert, für die Folge mischte er die Werke des Komponisten in der gewissenlosesten Weise unter einander. Da diese Publikationen nur zur häuslichen Unterhaltung der Liebhaber bestimmt waren, sahen die Komponisten dem Treiben gleichgültig zu. Die Honorare, die sie von den Verlegern empfingen, waren unbedeutend. Händel soll mit Walsh — nach Schölcher — sich über einen Satz von einem Pfund pro Oper geeinigt haben.

Das Jahr 1732 bezeichnet eine wichtige Wendung in Händel's Lebenslauf. In ihm trat er zum ersten Male als Oratorienkomponist vor die Londoner Öffentlichkeit. Von jetzt ab stehen in Händel's Geschichte Oper und Oratorium lange Zeit nebeneinander. Die neue Gattung tritt nur schüchtern und wie nothgedrungen herein, und mehr durch die Macht von Verhältnissen, welche auf den ersten Augenblick als ungünstige erscheinen, als durch Händel's freien Willen, gewinnt sie mehr Raum. Erst nach langen und schweren Kämpfen ergiebt sich Händel ganz dem Oratorium und sagt sich von der Oper los. Vor 12 Jahren waren „Acis und Galathea“ sowie „Esther“ nur im Privatkreise beim Herzoge von Chandos zur Aufführung gekommen. Jetzt zwangen ihn äußere Veranlassungen, diese Werke auf das Haymarket-Theater zu bringen. Es hatten sich ihrer seit dem Frühjahr 1731 Musikvereine und kleinere in der letzten Zeit gegründete Operninstitute bemächtigt, zum Theil solche, welche antiitaliänische Tendenzen verfolgten. Händel scheint schließlich gereizt worden zu sein. Als eine dieser Gesellschaften für den 20. April eine Aufführung der „Esther“ angekündigt hatte, da stand am 19. April im Daily Journal „Auf Befehl seiner Majestät: Im Königlichen Theater am Haymarket: Dinstag den 2. Mai Esther.“ Bald im Juni erschien auch „Acis und Galatea“ in Händel's eignem Hause. Das Pastoral wurde in jener Mischung von Englisch und Italiänisch vorgetragen, an welche das Publikum aus früheren Zeiten noch halbwegs gewöhnt war; in „Esther“ sangen Alle, auch die Italiäner, englisch. Das Oratorium hatte bedeutende Zusätze erfahren. Auf den Erfolg läßt die Thatsache schließen, daß im Jahre 1733

eine „vierte Auflage“ der Partitur erschien. Die Konkurrenzbühnen hatten das Pastoral wie die „Esther“ als Opern mit voller Aktion aufgeführt. Händel beschränkte sich auf Scenerie und Dekorationen. Allem Anschein nach bestimmten ihn zur Weglassung der Aktion weniger ästhetische Bedenken, als vielmehr die einfachen Rücksichten auf den Chor, der so große Partien nicht gut auswendig singen konnte, und ein direktes Verbot des damaligen Bischofs von London, Dr. Gibson.

Händel behielt von jetzt ab die Bahn des Oratoriums fest im Auge. Am Anfang des nächsten Jahres war ein neues Werk dieser Gattung fertig: die „Deborah“. Keineswegs aber lag es in seinem Sinne, mit der Oper zu brechen. Im November hatte er seinen »Orlando« vollendet, unter Händel's Opern der Periode 1729—1733 die bedeutendste. Der „Orlando“ läßt eine besondere Anspannung der Kräfte bemerken: er enthält Musterstücke jeder Art, bei der Erfindung und der Ausarbeitung war Händel's Phantasie mächtig erregt und geschärft. In der Führung der Melodie, in der Wahl der Rhythmen und des Instrumentenklanges — die Hülle und Fülle reizender und erstaunlicher Leistungen! Die musikalische Zeichnung der Personen ist außerordentlich bestimmt; Figuren, wie dieser gewaltige Zoroaster, die liebliche Angelica prägen sich fest ein. In der Musik der Genien ist auch das Romantische liebenswürdig angedeutet. Das Hauptstück der Oper ist aber die Schilderung des Helden in seinem Wahnsinne. Dabei bediente sich der Komponist des ungewöhnlichen Mittels des $^5/_8$-Taktes. Überhaupt ist der „Orlando“ voll des Ungewöhnlichen auch in den großen Zügen der Form. Der Schluß des Ganzen mit dem vertheilten Dialoge, mit dem Wechsel von Chor und Solo nähert sich sogar einem Typus des Musikdramas, der erst 60 Jahre nach Händel zum Durchbruch kam. Unter den ungewöhnlichen Zügen niederer Gattung im „Orlando“ sei noch der Verwendung der Violetta marina gedacht, eines Instrumentes, über welche ganz sichere Nachrichten zur Zeit noch fehlen. Höchst wahrscheinlich war es eine kleine Art von Bratsche.

Um das Jahr 1732 fallen noch zwei Publikationen von Instrumentalwerken. Die erste brachte eine Sammlung von 12 Solo-Sonaten mit Baß. Das Soloinstrument ist die Flöte, die Oboe oder die Violine. Die Stücke, welche einer wahrscheinlichen Annahme nach für den Prinzen von Wales geschrieben und

theilweise aus älteren Werken, aus Opern und Kantaten, zusammengestellt wurden, sind für die Bedeutung Händel's nicht wichtig, aber für den praktischen Gebrauch bieten sie noch heute sehr willkommenen Stoff. Das Werk erhielt (von Walsh?) die Bezeichnung opus 1. In der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft befindet es sich im 27. Bande, aber mit 15 Nummern.

Das zweite Stück, das Walsh als opus 2 im Jahre 1733 publicirte (dem Anscheine nach war es schon früher von einem holländischen Verleger gedruckt), sind: Sechs Trios oder zweistimmige Sonaten (für 2 Violinen, 2 Oboen oder Flöten) mit Baß. Sie wurden als opus 2 bezeichnet.*) In den Allegrosätzen gleichen sich diese Trios sehr viel — aber jeder einzelne bleibt interessant; Leben und Charakter fehlt keinem, die Form scheint zuweilen durch starke poetische Impulse bestimmt. Die Adagios sind durchweg kostbar. Auch für diese Sammlung benutzte Händel wieder ältere Werke; das geliebte »Vaghe fonti« aus der „Agrippina" ist auch wieder darunter.

Die „Deborah" kam am 17. März 1733 zur ersten Aufführung. Die Fabel des Oratoriums ist abstoßend. Nur ein altjüdischer Patriotismus kann sich darüber hinwegsetzen, daß hier der feigste Meuchelmord, — ein Motiv, das uns auch im „Saul" wieder begegnet — glorificirt wird, und Humphreys, der den Stoff zu einem Oratorientexte ausarbeitete, war kein Schiller. Der musikalischen Form verstand er jedoch entgegenzukommen und vermied die langen Erzählungen.

In der Geschichte des Oratoriums aber ist die „Deborah" epochemachend. Hier zum ersten Male benutzte Händel den Chor als Hauptfaktor der musikalischen Darstellung. So sehr stellte er ihn in den Vordergrund, daß die Einzelpersonen, die Helden und Führer der Masse, im Schatten stehen. Wohl befinden sich auch unter den Sologesängen Perlen, wie z. B. Deborah's Arie: „Vor Jehovah" oder die Arie des Abinoam „Wirf mit dem Schwerte", und wohl haben andererseits einzelne Chöre nur den durchschnittlichen Opernwerth. Aber die Scenen, welche dem Werke seinen Charakter geben, sind solche wie am Eingang des Oratoriums, wo ein ganzes, stür-

*) In dem genannten Bande der deutschen Händelgesellschaft mit 9 Nummern befindlich.

misch erregtes Volk im Gebet vor seinem Gotte liegt, oder der große Doppelchor zwischen den Baalspriestern und den Israeliten. Dergleichen war nach Geist und Anlage noch nicht dagewesen. — Die nächsten Vorbilder zu solchen Chorscenen muß man bei Händel selbst, in seinen Anthems, suchen.

Verschiedene der Solonummern liegen in doppelter Bearbeitung vor. Man kann daraus ersehen, welche Sorgfalt Händel unter Umständen auch auf Kleinigkeiten verwendete.

Die „Deborah“ wurde in der Saison viermal aufgeführt. Bei der ersten Aufführung fiel sie durch. Dieser Mißerfolg war das erste kräftigere Anzeichen, daß sich ein Gewitter über Händel zusammenzog. Trotz Bononcini's Sturz war die Zahl der Gegner inzwischen gewachsen, und Händel hatte nichts gethan dem vorzubeugen. So harmlos und gutmüthig wie er sich im Privatverkehr zeigte, ebenso gebieterisch und herrisch konnte Händel als Künstler sein. Im Orchester stand er wie ein Jupiter und wenn er »Chorus« rief, erschraken Viele. Alle hielt er im Respekt. Wurde in Hofkreisen während der Probe gesprochen oder geflüstert, so warnten die Prinzessinnen zuerst: „Still, still, Händel wird böse!“ Human und im höchsten Sinne des Wortes maßvoll, wie er seiner abgeklärten Natur nach war, konnte Händel schroff, rücksichtslos und leidenschaftlich werden, wenn er glaubte, die Interessen der Kunst wahren zu müssen. Über Eitelkeit erhaben, besaß er doch ein hohes Selbstgefühl, Stolz und ein Standesbewußtsein, welches über die mittlere Kapacität seiner Zeit hinausging. Zu dem, was seine italiänischen Kollegen ohne jedes Bedenken bei jeder Gelegenheit thaten, nämlich Subskribenten für den Druck ihrer Kompositionen zu sammeln, ließ er sich nur selten überreden. Der erste Versuch bei Gelegenheit des „Alessandro“ zeigte, daß er in den Kreisen der Aristokratie so gut wie gar keinen Sympathien begegnete. Was politische Feindschaft und musikalische Unfähigkeit davon noch übrig gelassen, das hatte Händel selbst durch unüberlegte und wenig schmeichelhafte gelegentliche Bemerkungen verscherzt. Seine Hauptfeinde wurden jedoch die italiänischen Sänger. Mit ihnen führte Händel mannhaft einen Kampf um die Herrschaft in der Kunst. Dem Hochmuth dieser Kastraten mußte dieser Mann geradezu unverständlich sein. Was anderwärts verachtet und geduldet wurde, das protegirte er: Tenor- und Baßpartien. Auf den primo uomo und

die prima donna nahmen seine Arien nur so weit Rücksicht, als es ihm gut dünkte, und jetzt zwang er diese verwöhnten und verhätschelten Tyrannen der damaligen Kunstmode, sich neben dem Chore in einer zweiten Stellung zu bewegen und gar noch in englischer Sprache zu singen.

In diesen verschiedenen Elementen hatte sich ein Sturm des Unwillens angesammelt. Eine Kleinigkeit — Aufhebung des Abonnements, Erhöhung der Preise für die erste Aufführung der „Deborah" — brachte ihn zum Ausbruch. Man sprach von Willkür und Dreistigkeit, man verglich Händel mit Walpole, der eben eine sehr unpopuläre Steuervorlage vor dem Parlament vertrat; man denuncirte ihn bei der Geistlichkeit und erklärte die Würde der Bibel für gefährdet. Alles, was man gegen den gewaltigen Deutschen vorbringen konnte, das wurde jetzt vorgebracht. Ein Hauptvorwurf war der, Händel sei unduldsam und unterdrücke die Werke Anderer. Ein Blick auf das von Händel aufgestellte Repertoire widerlegt diese Beschuldigung. Es scheint aber, daß die Habitués der Oper bei Händel's Leitung des Instituts nicht auf das begehrte Maß von Echauffement kamen. Dazu gehörten auch häufige persönliche Débuts von Komponisten. Etwas bedeuten will es in jener sittenlockeren Zeit und Gesellschaft, daß die ganze skandalsüchtige Koalition von der Moral Händel's, des Menschen, nichts Schlimmeres berichten konnte als einen Appetit von ungewöhnlicher Stärke. Mit diesem unschuldigen Motive hatte sich auch die Karikatur begnügen müssen, welche der Maler Goupy schon einige Jahre zuvor auf Kosten des Komponisten in Umlauf gesetzt hatte. Händel's Gemüthszustand scheint schon damals von den Angriffen und Aufregungen, welche er erfuhr, afficirt worden zu sein, wie wir aus einem im Jahre 1733 in der Presse kursirenden Pamphlet-Briefe schließen.

Durch Herabsetzung der Preise retteten Händel und Heidegger die „Deborah", aber der offene Krieg gegen den Künstler und Operndirektor kam erst recht in den Gang. Die Gegner griffen ihn sehr geschickt in seinem eignen Lager an. Seine bedeutendsten Sängerkräfte fielen ab, Senesino voran; nur Signora Strada blieb ihm treu.

Gerade zur Zeit dieser Katastrophe arbeitete Händel an einem neuen Oratorium: „Athalia", zu welchem wieder Humphreys das

Gedicht geliefert hatte. Der Verlust des ausgezeichneten Bassisten Montagnana zwang ihn einige sehr schöne Ideen des ersten Entwurfs aufzugeben. Wunderbarerweise ist aber gerade die „Athalia“ ein Werk von ganz besonderer Frische, im großen Bogen koncipirt, durch Abwechselung, Kontrast, geistreiche Anordnung, dramatisches Feuer und Hoheit einzelner Scenen hervorragend effektvoll. Nur zu ihrem eignen Schaden haben unsere Chorvereine dieses Werk vergessen. Es erinnert in einzelnen Solosätzen an Händel's berühmteste Erfindungen aus dem „Messias“ und dem „Herakles“. Interessant sind einige von Händel in der Partitur gegebene Bemerkungen, das Orgelaccompagnement betreffend. Händel schrieb das Werk für eine große Universitätsfeierlichkeit zu Oxford, bei welcher es am 5. Juli 1733 auch zur Aufführung kam. Händel gab mit seiner Gesellschaft noch eine ganze Woche lang in Oxford Konzerte mit Oratorien, Kirchenmusik und Orgelspiel. Die ihm bei dieser Gelegenheit offerirte Ehre, promovirt zu werden, lehnte er ab. Den Grund versteht man, wenn man sich von dem Tone überzeugt, in welchem (sogar in den Tagen von Händel's Anwesenheit) in der großen Gelehrtenstadt über Musik und Musiker gesprochen wurde. Eine Art von kleinerem Ableger der „Athalia“ ist das Festspiel »Parnasso in Festa«, welches am 13. März 1734 im Opernhause am Haymarket, am Vorabend der Hochzeit, aufgeführt wurde, welche die Prinzessin Anna, Händel's Lieblingsschülerin, mit dem Prinzen von Oranien verband. Auch ein Trauungsanthem setzte er für diese Feierlichkeit aus alten Stücken zusammen. Die Musik schrieb Schmidt auf, Händel gab nur den Text an.

Die Prinzessin blieb zeitlebens ihrem Lehrer in kindlicher Liebe zugethan. Vom Komponiren hatte sie Händel zurückgehalten, im Übrigen galt sie in der Musik gleich einem Kapellmeister.

Der Winter 1733/34 sah in London zwei italiänische Opernhäuser. Händel's früheres Personal hatte sich in Lincolns-Innfields etablirt und machte unter Protektion des Prinzen von Wales und des hohen Adels große Anstrengungen. Auch Signora Cuzzoni war wieder aus Italien eingetroffen und bei Händel's Gegenoper eingetreten. Als Komponisten und Dirigenten engagirte man einstweilen Porpora; später kam Hasse, der die erste Einladung mit der verwunderten Frage beantwortete: „Ist Händel todt?“

In Haymarket wurde für die Abtrünnigen Ersatz geschafft.

Händel soll selbst nach Italien gereist sein. Unter seinen neuen Gesangkräften begegnen wir der von früher bekannten Signora Durastanti und dem bedeutenden Kastraten Carestini. Die Gelegenheit, den damals noch jungen Farinelli zu engagiren, hatte sich Händel entgehen lassen.

Im Januar 1734 trat Händel wieder mit einer eignen neuen Oper hervor, der »Arianna«. Das Gedicht, von einem Engländer verfaßt, ist in der Intrigue zuweilen ungeschickt, aber es hat auch sehr schöne Theatereffekte. Die Musik enthält neben unbedeutenderen Nummern auch sehr werthvolle Sätze, namentlich einige thatenlustige Arien des Theseus und sehr bedeutende Züge in der Instrumentation. In flotten Gängen begleiten die Hörner die Arie des Tauride »Qual leon«. Reizend ist ihr Klang in der Menuett, welche die Ouverture schließt. Sie war jahrelang ein Lieblingsstück der Orchester. Die „Arianna" hat mehrere selbständige Orchesterstücke: eine Gavotte, deren Zweck nicht zu ersehen, eine rauschende Phantasie, während der Minotaurus bekämpft wird. Die Hauptscene des Werkes ist der Traum des Theseus, aus dem er sich aufrafft, um gegen das Ungeheuer vorzugehen. Zur selben Zeit wie Händel brachte auch Porpora eine „Ariadne auf Naxos" heraus, die bedeutend — auch im Erfolge — hinter der Händel'schen zurückblieb. Überhaupt prosperirte das Institut des Letzteren im ersten Jahre nicht übel, Dank Carestini's Leistungen. Nach der „Arianna" arbeitete er den alten „Pastor fido" um und führte ihn in der neuen Gestalt bis zum Schlusse der Saison vierzehnmal auf.

Im Jahre 1734 erschienen auch noch die ersten sechs sogenannten Oboenkonzerte im Drucke, kleine Symphonien für ein starkes Orchester, über welche schon gesprochen worden ist. Walsh benannte sie opus 3. Dieselbe Bezeichnung trägt aber auch das Heft der Klavierstücke, welches im folgenden Jahre 1735 mit sechs Fugen veröffentlicht wurde. Es sind die sogenannten sechs großen Fugen mit Thema und Gegenthema, welche selbst Mattheson als Muster der Gattung gelten ließ. Neben ihnen giebt es noch eine Sammlung von sechs kleinen Klavierfugen, mit theilweise unreifem Kontrapunkt, aber von prächtiger, scherzender Stimmung, welche aus Händel's frühester Zeit stammen.

Vor Beginn der neuen Saison ging auch der schlau berechnende Heidegger zu der Gegenoper über und räumte dieser das Haus

am Haymarket ein. Händel schloß jetzt einen Kontrakt mit Rich, dem Impresario der „Bettleroper“, welcher im Coventgarden eben ein neues Theater baute. Die Bedingungen schlossen für Händel jede Aussicht auf einen geschäftlichen Ertrag aus: nur die Rücksichten der Ehre und Tapferkeit konnten ihn bestimmen, in das Unternehmen einzutreten.

Die ersten Vorstellungen fanden noch in Lincolns-Inn statt. Der Einzug in das neue Haus wurde mit einer neuen Arbeit Händel's eingeweiht: »Terpsichore«, die als Prolog oder „Masque“ betitelt, eine Art Ballet mit Gesang ist. Rich pflegte im Coventgarden außer der Oper, die auf Händel's Kosten ging, auch den Tanz und das Schauspiel. Diesem Werke folgte die Oper »Ariodante«, welche in der Saison 12 Vorstellungen erlebte. Vorher ist noch ein kleines Pasticcio aus des Komponisten eignen Werken zu erwähnen. Es hieß »Oreste«.

Händel entwickelte eine ganz erstaunliche Thätigkeit. Zu den schweren Lasten, welche er als Impresario und Kapellmeister schon zu tragen hatte, lud er noch neue auf sich. In der Fastenzeit der diesmaligen Saison trat er als Orgelvirtuos vor das Publikum und spielte in den Zwischenakten der Oratorien, die zu dieser Zeit das Repertoire in Coventgarden bildeten, Konzerte. Er behielt diesen Brauch von jetzt ab bis an das Ende seines Lebens bei und gab jeder Aufführung eines Oratoriums ein Orgelkonzert zum Besten; meist zum Anfang eines neuen Theils, zuweilen aber auch inmitten der Handlung nach einer Arie oder einem Chor. In den meisten Fällen verließ sich Händel dabei auf die Inspiration und extemporirte; nur wenn er sich nicht aufgelegt fühlte, nahm er Notizen zu Hilfe. Andere ahmten diese Neuerung bald nach. Händel's freies gedankenreiches und hochvirtuoses Orgelspiel, von allen Zeitgenossen bewundert, bewährte sich als Zugmittel, doch nicht so sehr, um volle Häuser zu schaffen. Bei alledem fand Händel immer noch Zeit zur Komposition. Im April nahm er die Opernvorstellungen mit einem neuen Werke auf, die »Alcina«. An dieser, wie an der „Ariodante“, kann man sehen, daß Händel immer vorwärts ging und seinen Stil unaufhörlich mit neuen Elementen bereicherte, und ihn andererseits den gegebenen äußeren Verhältnissen meisterlich anzupassen wußte. Die großen dramatischen Scenen mit Recitativo accompagnato, wie sie Händel in der

Zeit der ehemaligen Royal Academy entwarf, traten in diesen Coventgarden-Opern mehr zurück. Nur „Alcina" hat eine in der alten, gewaltigen Art. Dagegen ist hier ein größerer, theatralischer Glanz in der Musik entfaltet, das Ballet hat reichlich seine Scenen, und an den Schlüssen der Akte vereinigen sich die verschiedenen Faktoren der Darstellung zu breiten, imposanten Finales. Diese Opern nähern sich hierdurch der französischen Schule. Die neuesten Italiäner, die Neapolitaner, blieben aber für Händel ebenfalls nicht unbeachtet. Namentlich in der „Ariodante" schnitt er manche Melodie nach ihrer Weise zu und kopirte sogar hie und da einen ihrer manierirten Rhythmen. Die größte Beachtung verdient aber Händel in „Alcina" und „Ariodante" als Orchester- und Instrumentationskünstler. Gerade in diesen beiden Werken zeigt er sich als ein Meister dieses Gebietes, von keinem der Zeitgenossen erreicht und lehrreich für alle folgenden Geschlechter. Die vierfachen Violinen, die Manche für eine Errungenschaft der neuen Zeit halten, finden sich schon hier. Händel konnte so splendid sein, denn er spielte für gewöhnlich mit einer Besetzung von 12 ersten Geigen 2c. Aber es sind andere Kombinationen auf Grund einfacher Farben, welche die Instrumentation der genannten Opern so werthvoll machen. Der Text beider Opern ist aus Tasso's „Jerusalem". Sie gehören dem romantischen und zauberhaften Gebiete an. Bei der Aufführung der „Alcina" erregte die Mitwirkung eines Knaben (the boy wird er in den Zeitungen genannt) Aufsehen, der einen Königssohn spielte und sang.

Noch vor der Aufführung der „Alcina" starb Händel's treuer Freund, der Arzt Dr. Arbuthnot. Er besaß mehr als dilettantische Kenntnisse und Übung in der Musik, verstand Händel's Kunst vortrefflich und leistete ihm mit seiner gefürchteten Satire treffliche Dienste. Mit dem Tode dieses schwärmerischen Verehrers scheint auch der Verkehr erloschen zu sein, welchen Händel bis dahin in dem Hause des Herzogs von Queensberry mit einem Kreise interessanter Männer, unter ihnen Pope und Swift, gepflegt hatte. Seine Lage verschlimmert sich von nun ab mehr und mehr. Ein Aufenthalt in den Bädern von Tunbridge, den er im Sommer 1735 nahm, scheint auf Krankheit zu deuten. Zeitweise brachte er gar keine Opernvorstellungen zusammen, der König entzog ihm — wenn auch nicht definitiv — die Subvention, die Behörden verboten ihm die

Aufführungen der Opern gerade an den günstigsten Tagen; die neuen Opern, welche er komponirte: — »Atalanta«*), »Giustino«, »Arminio«, »Berenice« — schlugen nicht ein, obwohl sie, die alle in dem einen Jahre 1736 entstanden, mit Ausnahme des „Arminio", ganz auf der Höhe der früheren standen. Im Juni 1737 war das Ende da: der Bankerott der Händel'schen Oper. Die 10,000 Pfund Vermögen, mit welchen Händel in das Unternehmen eingetreten, waren verloren, Händel stand da mit Schulden beladen und augenblicklich außer Stande, die Forderungen seiner Sänger zu befriedigen. Seine Gesundheit war aufs ernstlichste erschüttert; im Frühjahre 1737 hatte ihn ein Schlag gelähmt und seine Geisteskräfte eine Zeit lang in Störung gebracht. Die wichtigen Erfahrungen, welche Händel auf dem Gebiete des Opernwesens gesammelt hatte und die in der Folge für die weitere Entwickelung der musikalischen Kunst bestimmend wurden, waren theuer erkauft. Eine Genugthuung, wenn auch nur eine sehr fragliche, war es, daß die Gegenoper ebenfalls ruinirt war, trotz Farinelli und aller Reizmittel, um welche sich Haymarket anstrengte. Das falsche und unwürdige System, gegen welches Händel den Kampf aufgenommen, rächte sich an seinen eigenen Vertretern.

Ein einziger starker Lichtblick bleibt in dieser trübsten Periode von Händel's Leben zu verzeichnen. Es ist das Oratorium: „Alexanders Fest oder Die Macht der Tonkunst". John Dryden, der berühmte Verfasser des dann für die Komposition von Hamilton eingerichteten Gedichtes, bezeichnet es als eine Ode zu Ehren der heiligen Cäcilia, der Patronin der Musiker. Ihr Kalendertag wurde seit Purcell's Zeiten in England gefeiert. Niemand sieht der Händel'schen Musik an, daß sie ein Produkt der Noth war. Er schrieb sie im Januar 1736 innerhalb 3 Wochen, als der Abgang Carestini's die Aufführung von Opern unmöglich machte. Das „Alexanderfest" bildet mit dem 3. Akt des „Salomo" und dem „Allegro" eine eigene Gruppe in Händel's Oratorienkomposition. Sie sind specifisch musikalisch; ihre Dichtungen haben keinen eignen Zweck, Handlung und Historie scheint in ihnen wie nachträglich und nur dazu erfunden, damit die Tonkunst daran ihre Mittel probiren könne.

*) Händel schrieb sie zur Vermählung des Kronprinzen, für dieselbe Gelegenheit auch ein zweites Hochzeitsanthem.

Daher kommt im „Alexanderfest“ die breite Ausführung, die wir an manchen Sätzen bemerken: Hunderte von Takten auf wenige Worte. Händel mag bei der Arbeit an diesem Oratorium wohl den Glauben an seine Kunst neu gestärkt und an ihm in der trüben Zeit seinen ganzen Stolz wieder gefunden haben! Es kann kein herrlicheres Gefühl geben, als sich der Schöpfer solcher Scenen zu wissen, wie der Trauerfeier für Darius, des naiven, volksthümlichen Bacchusfestes oder der Sturm- und Donnerscenen im zweiten Akte. Wer die große Baßarie „Gieb Rach'“ mit einem ganz ähnlichen Stücke im „Herakles“ vergleichen will, wird aus diesem einen Beispiel sehen, wie Händel aus dem Ganzen arbeitete und denselben Motiven je nach ihrer Stellung im Zusammenhang ein anderes Kolorit zu geben wußte.

Der Erfolg des „Alexanderfest“, bei dessen Aufführung Händel noch eine kleine italiänische Cäcilienkantate einschob, war ein ganzer. Die Zahl der Besucher — 1300 — wird von der damaligen Presse als ganz außergewöhnlich bezeichnet.

Nach dem unglücklichen Ende der Oper in Coventgarden ging Händel zunächst nach Aachen und versuchte seine Gesundheit wieder herzustellen. Es gelang ihm dies in erstaunlich kurzer Zeit, und die Nonnen, denen er auf der Orgel nach einigen Wochen seines Aufenthaltes vorspielte, hielten seine Genesung für ein Wunder. Eine Ausnahmsnatur, wie er war, hatte er gleich von Anfang an dreimal so lange im Wasser geweilt, als Vorschrift und Brauch war.

Am 7. November kehrte Händel nach London zurück. Er fand Haymarket unter dem unverwüstlichen Heidegger wieder eröffnet, erhielt und acceptirte einen Antrag seines ehemaligen Geschäftsfreundes, ihm eine Oper zu schreiben. Er begab sich auch sofort an den „Faramondo“. Die Arbeit wurde durch den Tod der Königin Karoline unterbrochen. Zu ihrer Beisetzung hatte Händel auf Wunsch des Königs eine Musik zu komponiren. In fünf Tagen entstand die „Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline“, eine Komposition, welche Burney in seiner Geschichte der Musik etwas übertreibend an die Spitze aller Werke Händel's stellt. Es ist eine durch Weichheit, Zartheit und edle Herzlichkeit ausgezeichnete Nänie, ganz dem Charakter der guten, milden, wohlthätigen Frau entsprechend, zu deren Ehren sie gesungen wurde. Händel scheint fast bei der Arbeit dieser Komposition eine gewisse persönliche Ergriffenheit nicht ganz über-

wunden zu haben. Er flocht Erinnerungen hinein, die in seine eigene Jugend zurückreichen: einen Anklang an das »Ecce quomodo« seines Namensvetters Handl (Jacob Gallus) und den in Halle und in ganz Sachsen als Grabgesang gebräuchlichen Choral: „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut". Dieser bildet im ersten Satze der Hymne das Fundament einer der vollendetsten und reichsten Kunstbauten, die wir besitzen. Über die Besetzung bei der Aufführung berichten die Zeitungen: 80 Sänger und 100 Instrumentalisten.

Die „Trauerhymne" war eins der ersten Werke, welches sich in Deutschland verbreitete, leider in entstellter Form. Man machte, so unpassend als nur möglich, ein Oratorium „Empfindungen am Grabe Jesu" daraus; der erste herrliche Satz wurde dabei gewaltig amputirt und büßte seine eigenthümliche Schönheit vollständig ein.

Nach Beendigung der Landestrauer im Januar 1738 erschien »Faramondo« am Haymarket, wurde fünfmal gegeben und dann durch Subskription veröffentlicht. Auch »Serse«, eine neue Oper, welche Händel bereits am zweiten Tage nach Beendigung des „Faramondo" in Angriff genommen, brachte es nur auf fünf Vorstellungen. Dazwischen hinein warf er noch ein neues Pasticcio »Alessandro Severo«. Für „Serse" (Xerxes) scheint Händel alte Schätze benutzt zu haben. Die Oper enthält wieder eine komische Person, ist also nach einem System eingerichtet, das längst veraltet war. Die Zeit war wieder sehr traurig für Händel, sogar in seinen Schriftzügen zeigt sich die Aufregung, die sich seiner von Neuem bemächtigte. Signor Del Po, der rohe Gatte der Signora Strada, drohte mit Schuldgefängnis.

In dieser kritischen Situation ließ sich Händel durch die Freunde zu einem Benefizkonzert bewegen. Mit einem gemischten Programm, darunter ein Orgelkonzert und wegen der Passionszeit als „Oratorium" angekündigt, fand dasselbe Ende März statt und brach die äußerste Noth. Der mit Händel sympathisirende Mittelstand füllte das Haus, das eine Einnahme von 800 Pfund ergab. Einen Monat später wurde Händel eine außergewöhnliche Ehre erwiesen: Mr. Jonathan Tyers, der Besitzer von Vauxhall Gardens ließ eine Bildsäule Händel's, die der schon damals berühmte Roubilliac gearbeitet hatte, aufstellen. Vauxhall Gardens war neben Marylebone das bedeutendste und nobelste öffentliche Etablissement. Dort fanden regelmäßig und auch gute Konzerte statt, in denen häufig

auch Händel'sche Kompositionen, vokale wie instrumentale, vorkamen. Eine Kleinigkeit des Komponisten: eine Hornpipe aus dem Jahre 1740, trägt den besonderen Vermerk: „komponirt für Vauxhall". Die Statue selbst existirt noch jetzt im Besitze der Sacred Harmonic Society. Sie ist nicht gerade gut gerathen. Das Datum ihrer Errichtung trifft ungefähr mit dem Zeitpunkt zusammen, an welchem der erste Aufruf zu Gunsten eines Shakespeare-Monuments erschien. Das letztere kam erst i. J. 1740 zu Stande.

Diese Auszeichnung Händel's, welche in der Geschichte der Musiker wohl vereinzelt dastehen dürfte, beweist uns, daß der große Mann trotz des vielen Unglücks, welches ihn traf, doch verehrt und verstanden wurde. Es ist eine Reihe der besten Geister, Pope, Fielding, Hogarth, Gay, Hughes, welche seine Partei nahm. Wie heftig auch die Opposition der Adeligen, der Sänger und der bornirten Patrioten war, Händel's Opern wurden alle veröffentlicht, selbst die, welche durchgefallen waren, manche von drei Verlegern auf einmal. Der größte Theil von dem, was seine Rivalen auf die Bühne brachten, blieb Manuskript oder kam nur in der Form von ausgewählten Gesängen in den Handel.

Unter den warmen Verehrern Händel's nehmen die Mitglieder der königlichen Familie einen besonderen Platz ein. Georg II. wurde Gegenstand des Hofwitzes, weil er auch dann die Händel'schen Opern und Oratorien besuchte, als es zum guten Tone in der „Baronpartei" gehörte, davon fern zu bleiben. Selbst der Prinz von Wales, der es aus Politik eine zeitlang mit Händel's Gegnern hielt, wurde nach seiner Vermählung mit einer gothaischen Prinzeß ein Gönner des Komponisten. Der Sohn desselben aber, der faktische Thronerbe: nämlich Georg III., hing von Kindheit auf aufs herzlichste an Händel und seinen Werken. Er versah Burney mit Notizen über letztere und gab die Veranlassung und die Mittel, daß Arnold seine bekannte Gesammtausgabe wenigstens versuchen konnte.

Unverkennbar fiel es Händel außergewöhnlich schwer, sich von der Oper zu trennen. Diese gerieth in London mehr und mehr in Erstarrung, aber wenn es irgend ging, sprang ihr Händel immer wieder zur Hilfe. Es scheint sogar, daß er sich eines Tages wieder mit dem Plane getragen hat, noch einmal als eigner Unternehmer

eines Operninstituts herauszutreten. Bis zum Jahre 1740 schrieb er noch drei Opern: den »Jove in Argo«, der allerdings mehr ein Pasticcio gewesen zu sein scheint, den »Imeneo« und die »Deidamia«, deren — mir unbekannte — Musik theils als allerliebst, theils als sehr bedeutend bezeichnet wird. Noch von Dublin aus erkundigte er sich mit Interesse nach dem Laufe der Londoner Oper. Andern Kompositionen scheint sich Händel bis dahin nur dann zugewendet zu haben, wenn absolut keine Oper möglich war. In der Zeit eines solchen Interregnums im Herbste 1735 veröffentlichte er die ersten 6 Orgelkonzerte. Es waren zum Theil neue Arbeiten. Dieser als opus 4 bezeichneten Sammlung folgten eine zweite im Jahre 1740, eine dritte als opus 7 i. J. 1760. Eine kleinere gab dann noch Arnold heraus, so daß im Ganzen 20 verschiedene Nummern vorliegen. Die Mehrzahl sind Suiten oder kleine Symphonien, in welchen die Orgel mit dem Streichorchester konzertirt. Der Titel lautet: Concerti per l'organo ed altri stromenti. Die Verleger zeigten an: »for the Harpsicord or Organ«. Den Werth dieser Kompositionen charakterisirt sehr einfach die Bemerkung Burney's: „Die Spieler auf Tasteninstrumenten, sowohl in Konzerten wie im Hause, zehrten lediglich von diesen Konzerten fast dreißig Jahre lang." Auch heute zehrt man von Neuem davon, namentlich in England — leider nur in Bearbeitungen. Ohne das Orchester verlieren diese Konzerte bedeutend. Gerade der Wechsel der beiden Faktoren, ihr geniales, tief dramatisches Konzertiren bildet den stärksten Reiz. Der von den Verlegern an die Hand gegebene Ersatz der Orgel durch das Klavier geht zur Noth — aber eine Orgel, sie kann sehr klein sein, ist unbedingt vorzuziehen, weil auf ausgehaltene Töne und auf den Klang der Pedalbässe gerechnet ist. In den Figuren ist Manches veraltet. In den Gedanken liegt eine Fülle des Genialen und Ursprünglichen, namentlich auch nach der humoristischen Seite hin!

Es war wieder in einer der schon erwähnten opernlosen Perioden, wo Händel endlich entschiedener in die Bahn des Oratoriums hineingedrängt und in ihr festgehalten wurde. Im Januar 1739 miethete er das freistehende Haymarket-Theater für die Aufführung von wöchentlich einem Oratorium. Das war der Anfang von den regelmäßigen 12 Oratoriumsaufführungen, die er von nun an jedes Jahr in der Fastenzeit veranstaltete. Schon vom nächsten

Winter an konnten wöchentlich zwei Konzerte abgehalten werden. Den Beginn machte „Saul“, den Händel im vorhergehenden Sommer von Ende Juli bis Ende September komponirt hatte. Die Dichtung, wahrscheinlich von demselben Hamilton herrührend, welcher die Dryden'sche Ode bearbeitet hatte, behandelt Saul's Eifersucht gegen David und seinen Fall. Sie schildert frei, lebensgetreu und reich, geht über das Nothwendige hinaus und gehört zu den besten Oratorienbüchern. Die großartigsten Scenen, welche Händel geschaffen hat, stehen in diesem Oratorium. Dahin rechnen wir die Siegesfeier der Israeliten, welche das Werk eröffnet, den Empfang des heimkehrenden Heeres (mit Carillons), die Schilderung des Neides, den Händel als schleichendes Gespenst auffaßte, Saul's Begegnung mit Samuel's Geiste bei der Hexe von Endor. Auch die Einzelscenen bieten eine Fülle von Originalität in Hinsicht auf Idee wie Klang. Das Wundervollste bietet der dritte Theil des Werkes mit der Todtenklage für den gefallenen Saul, welche der bekannte Trauermarsch — der einzige, den wir in Dur haben — eröffnet. Diese ganze Scene ist schlechthin unvergleichlich. Man kann nicht einen zweiten Künstler nennen — auch nicht aus der Geschichte der bildenden Abtheilung —, der dieser Darstellung fähig gewesen wäre. Die endgültige Form gerade dieses dritten Theils hat Händel einige Schwierigkeit verursacht. Ursprünglich hegte er die Idee, hier seine „Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline“ zu benutzen. Sie fand bald eine andere Verwendung.

Vier Tage nach Beendigung des „Saul“ war Händel bereits an einem neuen Oratorium thätig. Es ist wieder eins seiner größten und diesmal auch der bekanntesten: „Israel in Ägypten“. Dieses Oratorium wurde in 27 Tagen beendet und am 4. April 1739 zum ersten Male aufgeführt. Für unsere Zeit steht die ästhetische und die musikalisch-historische Bedeutung dieses Werkes unbedingt fest. Wir pflegen zuerst auf Händel's Schilderung der „ägyptischen Landplagen“ zu verweisen, wenn es sich darum handelt, ideale Tonmalereien größten Stils anzuführen, und selbst die, welche Händel seit Langem kennen, staunen vom Frischen, wenn sie auf die große Reihe immer neu und ursprünglich wirkender Glanzleistungen Händel'scher Phantasie und Kunst blicken, welche sein Schöpfer ohne einen Augenblick der Erholung und des Nachlassens in diesen einen „Israel“ zusammengedrängt hat. Und doch sind die Geschicke dieses

Werkes besonders merkwürdig. Es hat langer Zeit bedurft, ehe sich der Komponist wie das Publikum mit der Gestalt befreundeten, in welcher das Werk jetzt vorliegt. Händel begann — ohne äußere Veranlassung — mit der Komposition des Preisgesangs Moses', welcher jetzt den zweiten Theil des Oratoriums bildet. Um dieser Partie eine Unterlage zu geben, ging er hierauf auf die Darstellung der Leiden zurück, welche der Befreiung des Volkes vorhergingen. Sie wurde nicht mit den Plagen selbst eröffnet, sondern mit der Klage der Israeliten um Joseph's Tod. Dazu verwendete er die oft erwähnte „Trauerhymne" und setzte ihr eine kleine Ouverture vorher, der das Oratorium, wie es jetzt ist, nur zufällig entbehrt. In diesen drei Theilen führte Händel den „Israel" zuerst auf. Das Werk hatte keinen Erfolg, es erschien zu ernst und einförmig. Händel legte für die Wiederholung Opernarien an Stelle von Chören; er experimentirte mit Kürzungen. Das eine wie das andere war gleich vergeblich. Er ließ das Werk bis zum Jahre 1756 ruhen und nahm dann als ersten Theil statt der „Trauerhymne" den ersten Akt von „Salomo". Immer wieder derselbe Halberfolg. „Israel" wurde nicht einmal gedruckt zu Händel's Lebzeiten. Noch bis in unser Jahrhundert hinein versuchten fremde Hände das Werk durch Einlagen und Auslassungen zu verbessern. Schließlich kam aber auch seine Zeit. Händel selbst scheint durch die ungünstige Aufnahme seines „Israel" tiefer berührt worden zu sein. So wenig er von theoretischen Reflexionen ausgegangen war, so ernstlich war er sich bald bewußt, daß er mit dem nun einmal erfolgten Übergang zum Oratorium eine Mission von kunsthistorischer Tragweite übernommen habe. Er geräth in dieser Zeit in eine seinem Temperamente ganz fremde grüblerische Stimmung. Henry Carey, der Komponist des »God save the King«, einer der feurigsten Parteigänger des Komponisten, berichtet in einer seiner drolligen Satiren aus jener Zeit:

Handel may study and study in vain.

Glücklicherweise verließ ihn inmitten aller geistigen und materiellen Drangsale seine alte Energie nicht. In dem schweren Jahre 1739 schuf er die sogenannte „kleine Cäcilienode" und die berühmten 12 Concerti grossi. Die Ode entstand in zehn Tagen auf Grund einer Dichtung, die ebenfalls von Dryden herrührt und ebenfalls wie das „Alexanderfest" die Wirkung der Musik preist.

Nur die Beispiele sind anders und die Darstellung weniger dramatisch als dort, sondern vorwiegend betrachtend und lyrisch. Darnach ist auch der Charakter der Komposition bestimmt. Die Concerti grossi führen diesen Titel nach einem italiänischen Herkommen. In ihnen konzertiren zwei Gruppen: das sogenannte concertino und das concerto grosso. Das concertino, bestehend aus zwei Violinen und Cello, repräsentirt das virtuose Element, den Solisten des concerto di camera; das concerto grosso ist der Chor des Streichorchesters. Händel's Concerti grossi, die von Walsh als opus 6ª veröffentlicht wurden, entstanden in dem einen Monat Oktober. Namentlich das letzte sieht dem entsprechend aus, als wäre es in einem Federzuge geschrieben. Sie enthalten in dem virtuosen Theil manches Unbedeutende und Flüchtige. Aber sie haben doch einen hohen Werth, namentlich für unsere Zeit, durch die Frische und Ursprünglichkeit, die Mannigfaltigkeit dieser Tongedanken, die Klarheit und Entschiedenheit dieser Stimmungen, die leichte Übersichtlichkeit, die Einfachheit der Formen. Die herrliche Natur dieser in jeder Lage gesunden Musik muß sich in allen Zeiten bewähren und sie hat sich auch in der Gegenwart häufig erprobt. Das sechste dieser Konzerte mit der beschaulich sinnigen Musette und dem lustigen $^3/_8$-Takte ist in dem letzten Jahrzehnt ein Lieblingsstück in unseren Konzertsälen gewesen, gerade so, wie sich das Publikum von Marylebone vor hundert und mehr Jahren nicht daran satt hören konnte. Die zeitgenössischen Kritiker Händel's stellten seine Concerti grossi hinter ähnliche Arbeiten von Corelli und Gemiani zurück. Im Gegensatze zu diesen Beiden, welche die neuere Sonatenform zu Grunde legten, namentlich zu Letzterem, der ein halber Programmmusiker war, blieb Händel bei der Suite. Seine Concerti grossi haben 4, 5 und 6 Sätze. Daß dabei das Sonatenprincip nicht ausgeschlossen werden sollte, zeigen einzelne der längeren Sätze, deren Entwickelung auf dem Wege des Kontrasts und Konfliktes vor sich geht. Auch sonst noch tritt häufig genug ein durchaus subjektives Element hervor. Seine Überlegenheit über die Italiäner zu zeigen, wählte Händel manche Themen fremdartiger Natur und mit ausgesuchten Schwierigkeiten. Auch ohne dies übertraf er sie an Reichthum der Erfindung, an Kraft und Feuer in der Ausführung. Für unsere Zeit ist es auffallend, daß viele dieser Konzerte die leichtwiegendsten und kürzesten Sätze am Ende

haben. Der moderne Geschmack macht in solchen Fällen den Dirigenten eine Umstellung der Sätze räthlich.

Im Jahre 1739 erschien auch eine zweite Sammlung Trios als opus 5*. Sie enthält 7 Nummern, die den im Jahre 1733 veröffentlichten Stücken gleicher Gattung im Allgemeinen nachstehen.

Da sich die Anziehungskraft von „Saul" und „Israel" als nicht genügend erwies, so schrieb der unerschöpfliche Komponist für die Saison 1739—40 noch ein drittes Oratorium: »L'Allegro, Il Pensieroso ed Il Moderato«. Händel gab damit einen Beitrag zu dem bei den Malern und Dichtern des 18. Jahrhunderts beliebten Thema von den Temperamenten. Die Musik war hierfür die berufenste Kunst. Schon Carissimi hat es behandelt in einem Duett: „Heraklit und Demokrit". Wahrscheinlich war es dieses italiänische Vorbild, welches den Dichter des „verlornen Paradieses", Milton, direkt anregte, zwei Tagewerke aus dem Leben zweier geistiger Gegenfüßler, eines Frohsinnigen und eines Schwermüthigen, in einer Reihe von Bildern und Betrachtungen vorzuführen. Händel's Freund, Charles Jennens, ein reicher Gutsbesitzer, kürzte und arrangirte Milton's Gedicht zur Komposition und fügte noch einen vermittelnden, dritten Theil hinzu: »Il Moderato«. Mit letzterem scheint Händel selbst nicht ganz einverstanden gewesen zu sein: denn er ersetzte ihn gelegentlich durch die kleinere „Cäcilienode". Für die vollständige Kenntnis Händel's ist dieses kleine Oratorium ganz unentbehrlich. Hier zeigt sich der große Historienmaler als unübertrefflicher Beherrscher des Genre, eines Gebietes, welches in den früheren Oratorien nur gelegentlich von ihm gestreift wird, wie in dem englischen »Acis and Galatea« oder im „Saul". Tonbilder, wie der Chor „Uns gefällt der Stadt Gedränge" und der Lachchor „Freude komm", der, wie der Sänger M. Kelly erzählt, Orchester und Publikum zwang, einzustimmen, — giebt es nur einmal. Händel überträgt in solchen Scenen den kecken, ausgelassenen, lebenslustigen Geist der niederländischen Malerschule ins Musikalische. Aber mit welchem geläuterten und hohen Künstlergefühle er dies thut, sieht man daran, wie er die realistischen Motive jeder Art, von denen das Werk voll ist (das Vogelgezwitscher, Grillenzirpen, den Lärm der Tambourins, das Horn des Nachtwächters, das Geläut der Abendglocken), ausführt und verarbeitet. Einige Sologesänge, — namentlich in dem mit unmusikalischen Stoffen, wie Litteratur-

betrachtungen, gefüllten zweiten Akte — abgerechnet, trägt im „Allegro" Alles den Stempel von besonderer Hingabe und Liebe. Auch an den feinen Details läßt sich dies merken. Unter den vielen für die Entwickelungsgeschichte Händel's interessanten Bezügen dieses Oratoriums finden wir in der Oktavenführung zweier Duette auch einen, der auf eine Manier des Pergolese deutet. Dieser lag schon im vierten Jahre in der Erde, als „Allegro" entstand. In die einzelnen Personen des Gedichtes läßt Händel sich verschiedene Stimmen theilen.

Trotz dieser gewaltigen Leistungen und obwohl Händel mit diesen Werken in englischer Sprache den Forderungen des einen Theils der Gegner willfahrte, blieb seine äußere Lage eine schlimme. Am 8. April 1741 führte er den „Allegro" in einer Art von Abschiedskonzert auf. Ein plumper Gönner warb dafür in der Daily Post mit einem verschämten Bettelbrief.

Gewiß hat sich Händel in den Jahren seiner künstlerischen Noth oft nach Deutschland und Italien gesehnt. Sein Stolz aber wird ihn abgehalten haben, den Kontinent gleichsam als geschlagener Mann zu betreten. Irland bot ihm jetzt einen Ausweg. Auf eine Einladung des Herzogs von Devonshire, des Vicekönigs der Insel, begab er sich nach Dublin, wo seine Kirchenkompositionen seit einer Reihe von Jahren schon eingebürgert waren.

Das Ereignis dieses vom November 1741 bis in den August des folgenden Jahres dauernden Aufenthalts in der irischen Hauptstadt ist die erste Aufführung des „Messias". Ihr Datum ist der 13. April 1742. Die Einnahme überließ Händel den Musikvereinen, welche ihn bei den vorangegangenen 12 Konzerten unterstützt hatten. In diesen waren zu Händel's eignem Besten Oratorien und zweimal auch seine Oper „Imeneo" (als „Serenata") zu Gehör gekommen. In die Öffentlichkeit traten die Dubliner Musikgesellschaften in der Regel nur für wohlthätige Zwecke; die eine konzertirte zum Besten armer Schuldgefangener, die andere vertrat ein Hospital. Händel zu Liebe erboten sie sich unter der Bedingung zu einer Ausnahme, daß der Komponist am Schlusse für sie selbst ein Konzert arrangirte. Händel ging darauf ein und versprach ihnen für dieses Konzert „etwas von seiner besten Musik". In der That überbot er sein Versprechen noch: indem er für die zugesagte Wohlthätigkeitsaufführung sein neuestes Werk aufsparte. Händel konnte

den Gesellschaften den Erlös von 400 Pfund zuweisen. Lag von seiner Seite in diesem Falle eine Art Gegenleistung vor, die auf einem Vertrag beruhte, so ist Händel's Generosität und Wohlthätigkeit anderweitig genügend konstatirt. Den Stiftungen für die Hinterlassenen armer Musiker, für die Predigersöhne, und dem Findlingshospitale half er mit Kompositionen und Konzerten ebenso energisch als ausdauernd, theilweise zu einer Zeit, wo er sich selbst unter die Hilfsbedürftigen zählen konnte.

Händel hat den „Messias" schon aus England fertig mitgebracht; er war in den Tagen vom 22. August bis 14. September entstanden. Jennens war ihm bei der Zusammenstellung des Textes behilflich, und Händel in seiner Bescheidenheit überließ ihm dafür dankbar fast die volle Ehre des Werkes. Es scheint aber, daß die Grundidee der Anlage von Händel selbst ausging. Der Gedanke, nicht bloß einen einzelnen Vorgang, sondern das ganze Leben des Heilands zum Gegenstand der musikalischen Darstellung zu wählen und den ganzen Zeitraum mit hineinzuziehen, in welchem sich die Erscheinung des Heilands vorbereitete und noch mehr auch denjenigen, über welchen sich die Wirkung seiner heiligen Persönlichkeit erstrecken sollte, — ist so neu und so kühn, daß wir in ihm ohne alle weitere Beweise Händel'sches Gepräge erblicken dürfen. Über die Ausführung dieser Idee wollen wir nicht Worte verlieren. Jedermann kennt den „Messias". Nur auf das Eine möchten wir in Kürze aufmerksam machen, daß er sich durchaus nicht in dem Grade von dem musikalischen Stile der anderen Oratorien Händel's unterscheidet, wie oft behauptet wird. In den mannigfaltigen Bildern, die Händel in diesem Werke anstrebt, ist genau dieselbe Plastik, wenn man will: die Dramatik, die ihn überhaupt auszeichnet, ja sie ist hier in ihrem höchsten Glanze, — nur die Einreihung, die Umrahmung ist eine andere. In Dublin hatte der „Messias" den größten Erfolg. Namentlich auch die Sopranarien wurden bewundert, die Mrs. Cibber herrlich vortrug. „Weib, dafür sollen dir alle deine Sünden vergeben sein", soll ein Insasse einer vornehmen Loge ausgerufen haben. Nicht ohne Interesse ist es, daß bei der Aufführung des „Messias" an die Damen die specielle Bitte gerichtet wurde, nicht in Reifröcken zu erscheinen. Man begegnet dieser Aufforderung häufig, wenn Mangel an Plätzen vorauszusehen war.

In London kam der „Messias" erst Ende März 1743 zur Auf-

führung, bald hintereinander dreimal. Die Wirkung der Musik scheint danach groß gewesen zu sein. Bei der Stelle des Hallelujah „Denn Gott der Herr“ stand die ganze Zuhörerschaft, der König mit, unwillkürlich auf. Man denke sich dieses zu aller Zeit und in allen Arrangements und Verstümmelungen immer wieder vollständig überwältigende Stück unter Händel's eigner Leitung! Es blieb seitdem in England bis auf den heutigen Tag Sitte, das „Hallelujah“ stehend anzuhören. Gleichwohl scheint die Opposition auch den „Messias“ berührt zu haben. Bis zum Jahre 1749 wurde er in London sehr wenig aufgeführt und immer nur als »sacred oratorio« angekündigt. Der Name des „Messias“ auf einem Theaterzettel würde den Gegnern eine zu starke Handhabe geboten haben. Der vollständige Triumph des „Messias“ in London datirt erst vom Jahre 1750. Von da ab veranstaltete Händel bis zu seinem Tode in jedem Jahre eine oder mehrere Aufführungen dieses Oratoriums zum Besten des Findlingshospitals, dessen Verwaltung eine Kopie der Partitur erhielt und sich eine Art Eigenthumsrecht an dem Werke zuschrieb. Ein neuer und starker Glanz fiel auf den „Messias“ nach den bekannten Gedächtnisfeierlichkeiten im J. 1784. Bald nachdem diese stattgefunden, gab der Reverend J. Newton 50 Predigten über die Textstellen des „Messias“ heraus. Seitdem wurde die Verehrung vor diesem Kunstwerk in England traditionell; auch in Deutschland wurde der „Messias“ bald nach dem letztgenannten Jahre eingeführt, zuerst durch den Leipziger Hiller. Diesseits und jenseits des Kanals ist die Popularität dieses Werkes so hoch gestiegen, daß andere große Werke Händel's darunter leiden. Händel selbst führte den „Messias“ 34mal auf. Am nächsten an Popularität standen während des Komponisten Lebzeiten der „Samson“ und der „Judas Maccabäus“. Auch Händel legte auf seinen „Messias“ einen besonderen Werth. Er suchte ihn in einer Art Ausnahmestellung zu halten und ließ ihn nicht drucken; wo in einer Sammlung Stücke aus demselben enthalten sind, erschienen sie ohne Angabe der Quelle. Nach Händel's Tode haben die verschiedenen Ausgaben dieses Oratoriums die stattliche Höhe von ungefähr einem halben Hundert erreicht.

Der „Samson“, dem eine Dichtung von Milton zu Grunde liegt, die wieder von Hamilton bearbeitet war, wurde 8 Tage nach der Beendigung des „Messias“ begonnen und in 5 Wochen voll-

endet. Darnach muß man sich wundern, daß ihn Händel nicht ebenfalls in Dublin aufführte. Vielleicht lag dies am Mangel an geeigneten Sängern. Denn die männlichen Solopartien sind alle ebenso bedeutend als wichtig, auch oder namentlich die ungeschlachte Figur des Riesen Harapha, auf deren geeignete und selbständige Besetzung bei allen Aufführungen des „Samson“ ein Hauptaugenmerk zu richten wäre. Bei der ersten Londoner Aufführung des Werkes am 18. Februar 1743 zeichnete sich namentlich der Vertreter der Titelpartie aus, der Tenorist Beard, welcher von da ab als einer der ersten Sänger betrachtet wurde. Früher nahm das Publikum von Tenoristen und Bassisten wenig Notiz. In diesem Umschwung der Anschauungen zeigte sich eine der ersten Wirkungen des Händel'schen Oratoriums auf die allgemeinen musikalischen Verhältnisse. Das Kastratensystem, welchem die ersten Oratorien Händel's selbst noch zum Theil angehörten, war jetzt principiell schon überwunden.

In Dublin hatte sich Händel geschont; nur eine kleine Komposition für Klavier: Forest Music genannt — wenn sie überhaupt von Händel ist — scheint dort entstanden zu sein. Der erste Satz ist eine Jagdreveille, der zweite enthält irische Nationalmotive. Nach seiner Rückkehr sehen wir ihn in Bezug auf die nächsten Pläne unbestimmt. Gewiß war ihm nur die Absicht, Irland nach einem Jahre wieder zu besuchen. Er war über seinen Aufenthalt in Dublin hochbefriedigt: über Chor und Orchester äußerte er sich wohlgefällig, hocherfreut über das Publikum. Ich finde hier nur — schreibt er an Jennens — „Ehre, Nutzen und Vergnügen“. Die Absicht kam nicht zur Ausführung. In der Fastenzeit 1743 trat er wieder mit seinen Oratorienaufführungen in das Londoner Musikleben ein. Die nächste größere Komposition, welche er in Angriff nahm, war „Semele“. Dieses Werk kam aber erst im nächsten Jahre zur Aufführung, und die Zeitgenossen wußten dabei nicht recht, wie sie es benennen sollten: Oratorium, Oper, Serenate oder Masque. Der Verfasser des Gedichts dachte es sich als Operntext, Händel schrieb auf die Partitur »Story of Semele«. Es behandelt die Entführung der Semele durch Jupiter und ihre Vernichtung durch Juno; es gehört zu der Klasse der häßlichen] mythologischen Dramen. In der Musik ist sehr Vieles großartig, reizend, eigenartig und neu. In letztere Kategorie gehört die Erscheinung des Somnus, des Traumgottes, in

welchem Händel ein Musterbild der Faulheit geschaffen hat. Jupiter als Tenor schlägt in das Elegische über; Händel unterbreitet ihm zuweilen imposante Instrumentalsituationen. Das Hauptstück im Werke ist die Sterbescene der Semele mit dem daranschließenden Klagechor. Ihre Partie scheint am reichsten ausgestattet, sowohl in Bezug auf Charakter als musikalische Scenerie. Die „Semele“ hat prachtvolle Ensemblenummern; als schönste das Duett, in welchem die Schwestern ihr Wiedersehen feiern. Die heute häufiger wieder gehörte Scene „Erwach', Saturnia“ büßt in der Form, wie sie vorgetragen wird, an dramatischem Gehalte ein. Zwischen Recitativ und Arie steht bei Händel noch ein Satz der Iris, ein gewaltiges Stück Tonmalerei, eine Schilderung der Drachenwächter, welche die Arie der Saturnia erst motivirt.

Gleich nach Beendigung der „Semele“ hatte Händel wieder Veranlassung als Hofkomponist thätig zu sein. Es galt den Sieg bei Dettingen zu feiern, an welchem Georg II. persönliche Verdienste zugeschrieben wurden. Händel schrieb sein letztes „Tedeum“, das Dettinger. Der charakteristische Zug dieses Werkes ist der Glanz des Orchesters, welches in vielen Sätzen mit unvergleichlicher Macht und Lebhaftigkeit die Jubelideen predigt, zu denen der Chor den Text giebt. Eine Besetzung dieses „Tedeums“ wie bei der ersten Händelfeier i. J. 1784, mit vierzehn Trompeten, zwei Paar gewöhnlichen Pauken, zwei Paar Heerpauken und zwei Paare Doppelbaßpauken entspricht diesem Charakter. Namentlich die Trompeten sprechen so kühn und überschwenglich, wie wir es heute nicht mehr gewohnt sind, von diesem Instrumente zu hören; charakteristisch ist ferner, daß Händel in diesem Tedeum, abweichend von seiner früheren Art diesen Text zu behandeln, am Schlusse eine mehr gesammelte, fromm ruhige Stimmung vorwalten läßt. Der Umstand, daß Händel für dieses Tedeum ein ähnliches Werk des F. Antonio Urio zu Grunde legte, hat in neuerer Zeit einige Musikgelehrte zu der ganz mißverständlichen Annahme eines Plagiats geführt. Schölcher spricht noch von einem Anthem, welches Händel für die Siegesfeier komponirte und mit dem Tedeum zugleich am 27. November in der Königlichen Kapelle zu St. James aufführte.

Als dann zur Fastenzeit im Jahre 1744 „Semele“ in Coventgarden erschien, kam sie in Gesellschaft eines zweiten neuen Werkes, des Oratoriums „Joseph und seine Brüder“, welches Händel

unmittelbar nach dem „Dettinger Tedeum“ komponirt hatte. Das Werk, welchem die beste Dichtung zu Grunde liegt, die Händel außer den Milton'schen jemals bekam, ist eines der am wenigsten bekannten.

Nach der Saison im Juni 1744 begann Händel die Komposition des „Belsazar“ — zuerst wurde er als »Belteshazzar« mit antiquarischer Genauigkeit angekündigt. — Sie zog sich ungewöhnlich in die Länge, da der Dichter, der oft erwähnte Jennens, sehr langsam arbeitete und viele, viele Schwierigkeiten bereitete, denen Händel in sehr vorsichtigen Korrespondenzen zu begegnen suchte. Aus diesem Grunde ging Händel gleich an ein zweites Werk, welches auch noch vor dem „Belsazar“ beendet wurde, den „Herakles“. Im Anfang des Jahres 1745 kamen beide Werke mit einander zur Aufführung. Der „Herakles“ wurde als »musical drama« bezeichnet. Dies entspricht der Thatsache, daß etliche seiner Chöre nur das alte Opernmaß haben, namentlich der den Schluß des ganzen Werkes bildende. Der Gegenstand des von einem Geistlichen, Thomas Broughton, herrührenden Gedichtes ist die Eifersucht der Dejanira, die den Untergang des Gatten herbeiführt. Ovid und Sophokles sind die Quellen der Fabel. Der Chor steht zum Theil mehr neben der Handlung als in derselben; unter seinen Sätzen befinden sich aber mehrere Meisterstücke, wie der: „Eifersucht, o Höllenfluch!“ eine dämonische Schilderung der unheimlichen Leidenschaft enthaltend. Wunderbar rührend ist der Schluß des Trauerchors um Herakles, von den Worten ab: „Der Menschheit Rächer sank dahin“. Höchst originell ist der Ausdruck griechischen Geistes in dem Liebeschor „Holder Gott“ und in dem bacchantischen Schlußchor des ersten Theils „Krönt den Tag mit Festesglanz“, der seine Motive direkt aus dem neapolitanischen Volksleben erhalten zu haben scheint. Die Soloscenen, wo Herakles zum Tode getroffen rast, die andere, wo Dejanira in Verzweiflung und Wahn die Furien anruft, gehören zu den gewaltigsten Leistungen der musikalisch-dramatischen Kunst, noch heute so wenig übertroffen wie zu Händel's Zeit.

Noch mehr als „Herakles“ zeigt der „Belsazar“ die Abstammung des Oratoriums vom Theater. Es sind Stellen in diesem Werke, die, von der äußerlichen Darstellung abgetrennt, unverstanden oder wirkungslos bleiben müssen. Aus diesem Grunde und daraus, daß zwei der männlichen Hauptpartien für Altstimmen gesetzt sind, muß man es wohl erklären, daß dieses Oratorium verhältnismäßig

so unbekannt geblieben ist. (Die Statistik ergiebt im letzten Jahrzehnt für ganz Deutschland nur die verschämte Anzahl von 10 Aufführungen.) Denn nach seinem Werthe darf man unbedenklich den „Belsazar" für das gewaltigste unter den geschichtlichen Oratorien Händel's erklären, soweit dabei die dramatische Kraft in Betracht kommt. Dem zweiten Akt, in welchem das Mene Tekel erscheint, kann man etwas gleich Spannendes kaum an die Seite setzen. Die Zeichnung der Führer und der Völker, die Ausführung der Stimmungen und Situationen — Alles ist diesmal außerordentlich; mit immer neuem Erstaunen folgt man dem Gang der Darstellung, die fortwährend durch ihre Gewalt, durch Kühnheit und Schärfe überrascht. Eine ungewöhnliche Hingabe des Meisters macht sich bis in kleine Züge der Anlage hinein geltend. Händel behandelte diese Vorlage mitdichterisch in modernster Art. Selbst die Ouverture hat diesmal einen unverkennbaren Programmcharakter. Das Manuskript trägt die Spuren besonderer Sorgfalt in Änderungen und Varianten.

Die äußeren Erfolge entsprachen diesen Anstrengungen nicht. Die Opposition flackerte immer noch einmal auf. Die hochadligen Kastratenfreunde konnten ihren Senesino nicht vergessen; sie hatten keine Ahnung von der heilsamen Umwälzung der Kunst, welcher sie gegenüberstanden. Statt ihm zu danken, daß er die englischen Kräfte zum Gesang herangeschult, spotteten selbst Männer wie Walpole über Händel's Roast-beef-Sänger. Sein herrliches Orchester machte nicht den geringsten Eindruck auf sie, und ihre Damen warfen sich auf das kleinliche Mittel, allemal auf die Abende, wo Händel seine Oratorien gab, ihre Gesellschaften und Bälle zu verlegen. Am Ende der Saison, in welcher sein „Belsazar" aufgeführt worden, stand Händel vor einem neuen Bankerott. In dieser Zeit scheint auch seine schöpferische Thätigkeit eine seltene Unterbrechung erlitten zu haben. Zwischen „Belsazar" (im Oktober 1744 beendet) und dem »Occasional Oratorio« (am Anfang 1746 entstanden), einer Sammlung von Chören und Arien, die — in der Mehrzahl neu — nicht ohne Bezug auf Händel's persönliche Situation erscheinen, hat sich Nichts finden lassen als ein einziges Kammerduett. Zum Theile mögen daran auch die politischen Verhältnisse Schuld sein. London und ganz England war in Aufregung über die schottische Empörung. Es war die Zeit der patriotischen Lieder. Carey's »God save the

King« wurde damals zum Nationallied; es entstand Arne's »Rule Britannia«. Auch von Händel wird ein Chor für die Freiwilligen der Hauptstadt aufgeführt.

Der Krieg gegen den Prätendenten gab Veranlassung zu einem der bekanntesten Oratorien Händel's: zum „Judas Maccabäus“. Mit diesem ganz vorzugsweise als das Hohelied der Freiheit und des Heldenthums gepriesenen Werke wurde der heimkehrende Sieger, Prinz William, Herzog von Cumberland, begrüßt. Sein Bruder Friedrich, Prinz von Wales, soll den Auftrag gegeben haben. Händel komponirte den von Thomas Morell gedichteten Text in der Zeit vom 9. Juli bis 14. August 1746. Am 1. April 1747 fand die erste Aufführung statt, bei welcher sich die Juden besonders zahlreich einfanden. Manche der herrlichen Sätze schaltete Händel erst später ein; auch der weltbekannte Wechselchor „Seht er kommt mit Preis gekrönt“ kam erst im Jahre 1751 in das Oratorium. Geschrieben wurde er für den „Josua“.

In demselben Jahre, wo Händel den „Judas Maccabäus“ schrieb, brachte auch Gluck dem Herzog von Cumberland mit seiner Oper »La Caduta de' Giganti« eine Huldigung. Gluck, damals 32 Jahre alt, war selbst in London und empfing daselbst von den Werken Händel's einen mächtigen Eindruck, der für seinen späteren Stil mitbestimmend wurde. Es scheint nicht, daß die beiden großen Landsleute persönliche Bekanntschaft gemacht haben, und nach einer seiner derbhumoristischen Äußerungen zu schließen, hat Händel von der damaligen Kunst Gluck's nur eine geringe Meinung gehegt.

Von jetzt ab erscheint Händel's Leben wieder in einem ruhigen und sichern Geleise. Mit der Italiänischen Oper hatte er gar nichts mehr zu thun, obwohl sich die wechselnden Unternehmer wiederholt in dreister Art an seinen Opern vergriffen. Noch in demselben Jahre erschien unter dem Titel „Lucius Verus“ ein Pasticcio aus Händel's alten Opern, dem der Autor gänzlich ferne stand. In der stillen Zeit komponirte er ein Oratorium oder zwei und in den darauf folgenden Fasten führte er sie mit den älteren zusammen auf.

Diese Händel'schen Oratorienaufführungen hatten sich mittlerweile eingebürgert. Sie bildeten einen Glanzpunkt im Kunstleben Londons und sie hatten in der Musikpflege der ganzen Welt damals nicht ihres Gleichen. Es waren wöchentliche Musikfeste. Fremde Fachgenossen, die nach London kamen, waren höchst erstaunt über

die Stärke des Händel'schen Orchesters und über die Güte der Virtuosen, die darin spielten. Wir können es noch an den Werken sehen, was der Trompeter Snow, was der Konzertmeister Dubourg, was Heitsch, der Führer der Hoboen, leisteten. Aus Zeitungsnotizen und Konzertrechnungen geht hervor, daß der ausführende Körper bei diesen Konzerten in der Regel 100 Instrumentalisten und 80 Sänger umfaßte. Die Bläser waren jederzeit stärker besetzt als in dem modernen Orchester, die Hoboen zuweilen zwanzigfach. Der Chor der Streicher spielte mit 12 ersten Violinen u. s. w. Bei besonderen Gelegenheiten scheint Verstärkung eingetreten zu sein, einzelne Stellen weisen auf ein starkes Doppelorchester und eine sehr entfernte Aufstellung der alternirenden Partien. Zu den noch heute üblichen Orchesterinstrumenten kamen die Harmonie füllende und begleitende Akkordinstrumente: Harfe, Theorbe, Cembalo und Orgel, oft alle vier zugleich verwendet, Cembalo und Orgel zuweilen doppelt vertreten. Die Sängerschar war dem gegenüber nach modernem Begriff nur schwach. Man muß aber bedenken, daß es kein Dilettantenchor war. Die Sänger waren alle geschult, der Sopran war mit einigen Falsettisten, im Übrigen von Knabenstimmen besetzt; den Alt sangen lauter Männer. Eine Kenntnis dieser Verhältnisse ist für die richtige Behandlung von Händel's Werken in der Gegenwart nöthig. Wollen wir ihnen vollkommen gerecht werden, so wird nichts übrig bleiben, als wieder auf die Tonmittel zurückzugehen, für welche sie gedacht sind. Seine Oratorien vertragen eine Monstrebesetzung von 75 Kontrabässen &c., wie bei den Händelfeiern im Krystallpalast, aber ihre Wirkung beruht nicht darauf.

Händel dirigirte jene Scharen vom Cembalo oder der Orgel aus. Der Taktstock war in London unbekannt. Ging Alles gut, und war er zufrieden, so gerieth seine große weiße Perücke in einen gewissen Schwung. Schon erwähnt wurde die übliche Zugabe eines Orgelkonzerts. In der Regel betrug die Anzahl der Fastenaufführungen 12.

Für sie entstanden im Sommer 1747 „Alexander Balus" und „Josua", im darauf folgenden „Salomo" und „Susanna", im Jahre 1749 „Theodora" — alle in der üblich kurzen Zeit von ungefähr vier Wochen; „Susanna" in nur 14 Tagen.

Der „Alexander Balus", das erste der letztgenannten Oratorien, ist für die Praxis bisher völlig unfruchtbar geblieben. Alexander

Balus ist der aus dem „Buch der Maccabäer" bekannte Perserheld, welcher durch seinen Schwiegervater das Leben verliert. Die Hauptfigur im Oratorium ist Kleopatra, die Gattin des Alexander, ihr Liebesverhältnis zu dem Helden bildet den eigentlichen poetischen Inhalt. Das Bedeutendste im Werke ist die Scene, wo Kleopatra den Tod des Alexander erfährt: „O bergt mich vor des Tages Licht". Der „Josua" ist als glänzendes Seitenstück zum „Judas Maccabäus" ziemlich allgemein bekannt. „Salomo" und „Susanna" haben in der Dichtung etwas gemeinsam. Sie sind beide auf ein Motiv der Opernpoesie gebaut, anf eine Intrigue nämlich, welche beidemal durch gerichtliches Verfahren erledigt wird. Die Gedichte beider Oratorien sind vielleicht die schlechtesten unter allen Oratorienbüchern Händel's. Die Musik zu „Susanna" hat zu viel Arien und einige offenbar zu flüchtig erdachte Partien. Es finden sich darin aber auch Musternummern dramatischer Charakteristik, wie in dem Eingangschor des dritten Aktes „Der Spruch ist gefallen" und in dem Terzett des zweiten Aktes. Das Hauptgepräge des Werkes ist idyllischer Natur und wird von den vielen edel schwärmerischen Liebesgesängen gebildet. Wie im „Saul" den Hohepriester, strich Händel in der „Susanna" gelegentlich bei Aufführungen die Partie des Chelsias auf ein Nichts zusammen. Obwohl der anekdotenartige, zerfahrene Charakter des Salomo gleichfalls eine Gefahr für das Oratorium birgt, hat sie Händel hier durch eine überreiche Musik vergessen gemacht. Der „Salomo" wurde ihm wieder ein Stück von specifisch musikalischen Tendenzen. Die Handlung des dritten Aktes bildet eine Art Hofkonzert, welches Salomo zu Ehren der Königin von Saba veranstaltet. Der erste Theil ist eine Schilderung und verherrlichende Nachbildung des Jerusalemer Tempeldienstes. Man kann sich vorstellen, wie Händel für diese Aufgabe seine Kunst entfaltet hat: Antiphonien, doppelte Chöre und doppelte Orgeln! Der Schlußchor dieses Theiles, wo sich das Volk von dem königlichen Ehepaar verabschiedet, ist eins der schönsten musikalischen Nachtbilder, zart und belebt, durchaus phantastisch. Der zweite Akt, dessen Mittelpunkt die Scene der beiden von Händel treffend gezeichneten Mütter bildet, wird mit einem der großen musikalischen Volksfeste eröffnet, wie wir sie aus „Acis" und aus „Allegro" kennen. Von schlagender Komik ist darin das Auftreten des Bläsertrios (Fagott und Oboen), der wahrscheinlichen Repräsentanz der Bettel-

musik. Die Arien im „Salomo“ sind bis auf zwei oder drei Nummern alle vom ersten Rang. Die Kunst der Stimmenbehandlung, welche in den Chören dieses Werkes entfaltet ist, verdient zu einem obligatorischen Gegenstand des Studiums aller jungen Musiker gemacht zu werden. — „Theodora“ soll Händel's besonderer Liebling gewesen sein und eine Art von Schmerzenskind. Das Publikum fand kein rechtes Verhältnis zu dem außerordentlichen Werke, und heute gehört seine Aufführung zu den größten Seltenheiten. Um diesen Umstand zu bedauern, muß man den verklärten Ton kennen, der in dieser „Theodora“ vorherrscht. (Ihr Inhalt ist die Geschichte zweier christlichen Liebesleute, welche am Schlusse des Werkes in den Märtyrertod gehen.) Dieses Oratorium steht ganz einzig unter den übrigen; die veredelnde, sänftigende und tröstende Macht des christlichen Himmelsglaubens ist nirgends schöner veranschaulicht worden als in dieser „Theodora“. Alle die Scenen, wo Theodora, die Heldin des Oratoriums, erscheint, sind Kabinetsstücke der Seelenmalerei, voran die Gefängnisscene. Von dem kleinen und doch kolossalen Orchestersätzchen ab, welches sie eröffnet, bis zu den Tönen holden Traumgewindes, mit welchen sie schließt, ist das Alles aus den tiefsten Tiefen eines unergründlichen Genies geflossen! Auch ein großer Theil der Seccorecitative in der „Theodora“ hat einen ungewöhnlichen Charakter und berührt die Grenze des pathetischen Gesanges. Lehrreich ist ebenfalls ein Blick auf die Gestaltung der Heidenscenen in diesem Werke. Namentlich dem Venuschor gegenüber kann man sich dem Eindruck nicht verschließen, daß Händel die Angaben der Alterthumskunde nicht unbeachtet ließ. Der „Salomo“ bietet Analogien. Die „Theodora“ weist in der Anlage wieder auf Aktion hin. Nicht unmöglich, daß in ihr Händel sein Ideal des musikalischen Drama verwirklicht glaubte!

Außer den genannten Oratorien schrieb Händel in dieser Zeit ein vielgenanntes Instrumentalwerk: die „Feuermusik“, die bei Gelegenheit eines Hoffestes, bei welchem ein Feuerwerk abgebrannt wurde, am 27. April 1749 zur Aufführung kam. Die Komposition gehört in die Klasse der Suiten, einzelne Sätze haben nach französischer, von Couperin bekannten Art, Überschriften: »La paix«, »la réjouissance«. Die Londoner wurden besonders durch die außerordentlich starke Besetzung der Blasinstrumente an diese Musik gezogen. Sie wurde populär. Als sie zum Besten eines Wohl-

thätigkeitskonzertes für das Findlingshospital wiederholt wurde, komponirte Händel für die Gelegenheit ein noch unveröffentlichtes Anthem. Der Komponist wurde dafür in das Patronatsregister der Anstalt eingetragen.

Ende desselben Jahres war Händel noch einmal für das Theater thätig. Er schrieb auf Wunsch des Direktor Rich Tänze und Gesänge zu dem Schauspiel „Alceste“. Der Besteller soll die Musik als „zu gut für seine Leute“ befunden haben. Händel benutzte sie zum großen Theil im nächsten Jahre zu einer ausgeführten dramatischen Kantate, die unter dem Titel „Die Wahl des Herakles“ die bekannte Fabel vom „Herakles am Scheidewege“ behandelt. Händel nannte das Stück a musical Interlude und führte es zuweilen als Schluß des „Alexanderfestes“ auf. Im Sommer 1750, ungefähr zur Zeit wo Bach starb, war Händel zum letzten Male in Halle. Nach Zeitungsnachrichten erlitt er auf dieser Reise durch den Umsturz des Wagens zwischen Haag und Haarlem einen Unfall, der mit einer geringen Verletzung ablief.

Trotz der fünfundsechzig Jahre, welche Händel jetzt erreicht hatte, war von ihm noch eine größere Anzahl von Werken bedeutendster Art zu erwarten. Sein Geist schien noch so frisch und kräftig wie in der Zeit seiner Jugend; ja in den Arbeiten des letzten Jahrzehnts schien er immer noch fortzuschreiten und fast jede brachte nach irgend einer Seite hin überraschende Beweise einer weiteren und neuen Entwickelung. Noch knapper als vordem gönnte er sich Zerstreuungen, noch weiter hatte er Verkehr und Umgang eingeschränkt und mehr als je lebte er seiner Kunst. Das Jahr 1751 sah ihn über einem neuen Meisterwerke: dem Oratorium „Jephtha“. Es enthält die Darstellung der bekannten biblischen Geschichte vom Vater, der durch sein Gelübde die Tochter geopfert hat. Händel hat den grausamen Ausgang mildern lassen durch das Eintreten eines Engels. Das Werk zeigt die Händel'sche Natur noch einmal in ihrer ganzen Größe, in ihrer erhebenden sittlichen Macht. Der Schluß des zweiten Theils, wo mitten in die Siegesfreude hinein die Kunde von dem Unglück trifft, ist eine jener Händel ganz eignen Scenen, wo er niederschlägt und wieder aufrichtet. „Jephtha“ war das letzte völlig neue Werk, das Händel der Kunst schenkte. Er erblindete. Über die Ursachen und die Ent-

wickelung dieses Unglücks haben wir nur wenig Nachrichten. Überanstrengung und ererbte Disposition mögen es zu gleichen Theilen verschuldet haben. Seine Vorboten zeigten sich schon während der Arbeit an „Jephtha“. Händel mußte sie mehrfach unterbrechen, — er scheint in einer Badekur zu Cheltenham Hilfe gesucht zu haben — sie verzog sich vom Januar bis Ende August, und die Handschrift der letzten Seiten trägt die Merkmale einer angegriffnen Sehkraft. Mehrmals wurden im folgenden Jahre Staaroperationen versucht, man trug sich mit Hoffnungen. Im Januar 1753 war es jedoch entschieden: „Händel ist gänzlich blind“ meldet die Zeitung.

Dies grausame Mißgeschick beugte Händel anfänglich tief danieder. Aber wie in der Darstellung fremder Leiden, so gewann auch hier seine männliche Seele wieder die Oberhand und er entschloß sich, die Oratorienaufführungen fortzusetzen. Zur Direktion berief er seinen früheren Schüler Christoph Schmidt, den Sohn seines langjährigen Amanuensis. Die Orgelvorträge übernahm er selbst wieder. Anfangs verließ er sich auf sein Gedächtnis und spielte die alten Kompositionen; zuletzt aber zog er vor zu improvisiren. Die Instrumente spielten bloß die Ritornelle und erwarteten in ihren Pausen das gewohnte Signal des Trillers. Äußerst traurig und kläglich — sagt Burney, — war es aber doch für Leute von Empfindung: wenn man den Greis zur Orgel hin und hernach wieder gegen die Zuhörer hinführen sah, um ihnen seine gewöhnliche Verbeugung zu machen; und das Vergnügen, ihn spielen zu hören, wurde dadurch sehr vermindert. Wenn im „Samson“ die Arie daran kam: „Nacht ist's umher, nicht Sonn' nicht Mond, kein milder Schein erleuchtet meinen Pfad“, sah man den alten Mann erbleichen und zittern. Übrigens sprechen einige Umstände dafür, daß Händel einigemale doch einen Schimmer des Augenlichts wieder hatte. Auch fuhr er während der Blindheit nicht bloß fort Konzerte zu geben, sondern nahm auch noch kleinere Kompositionsarbeiten vor, die von Schmidt aufgeschrieben wurden. Es waren Zusätze und Varianten zu früheren Oratorien: zu „Salomo“, „Susanna“, „Messias“; zum „Judas Maccabäus“ das herrliche Duett mit Chor „Zion hebt ihr Haupt empor“. Im Jahre 1757 ging er sogar an eine größere und zusammenhängende Aufgabe und unterzog den »Trionfo del Tempo« einer zweiten Umarbeitung. Dem Werke wurde jetzt ein englischer Text untergelegt, es erhielt 17 Nummern zugesetzt, von

welchen acht ganz neu komponirt wurden; die Recitative wurden sämmtlich geändert. Das Oratorium in seiner neuen Gestalt mit der Serenata vom Jahre 1708 verglichen, giebt ein Bild von der Entwicklung Händel's nach Form und Geist. Man merkt sie am Totaleindruck, am Ton des Ganzen; sie wird aber auch schon in einzelnen Nummern zu erkennen sein, wie in der Schlußarie der Schönheit von 1708 gegenüber der vom Jahre 1757. Der Bezug auf das eigene Leben und das eigene Herz, der in vielen der Händel'schen Kompositionen, auch in den rein instrumentalen, nachgewiesen werden könnte, spricht aus dieser Hinwendung des Geistes zu einem Werke aus den glücklichsten Tagen der Jugend besonders deutlich.

Sein Testament hatte Händel schon im Jahre 1750 gemacht, der Nachlaß seiner Kräfte bewog ihn vom Jahre 1756 ab mehrere Zusätze zu machen. Gleichwohl war er immer noch bei seinen Oratorienkonzerten thätig. Noch am 6. April 1759 betheiligte er sich bei der Aufführung des „Messias". Als er nach diesem Konzerte den Weg vom Coventgarden nach seiner langjährigen Behausung in der Bachstraße dahinschritt, that er seinen letzten Gang. Acht Tage später, am 14. April, starb er. Wie unerwartet sein Ende kam, zeigt der Umstand, daß noch am Tage vorher ein Konzert für den 19. unter Händel's Leitung angekündigt war. Am 20. ward er in Englands Pantheon, in Westminster, feierlich beigesetzt. Dort ruht er im sogenannten Poetenwinkel; seit 1762 bezeichnet ein Denkmal, nach einer Zeichnung Roubilliac's, die Stelle. Der Komponist steht in Lebensgröße vor der Orgel. Auf einem Notenblatte, das er in der Hand hält, erkennt man die Worte von: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt". Das Geburtsjahr auf der Inschrift ist falsch angegeben, früher war das auch mit dem Todestag der Fall.

Die englische Nation zeigte sich des Verlustes bewußt. Die kleinen Feindseligkeiten gegen den Künstler waren schon lange eingestellt worden, und ohne das harte Geschick der Erblindung wäre Händel's Lebensabend so heiter und glücklich gewesen, wie er ihn verdiente. Er hinterließ zwar nur einen erstaunlich bescheidenen Hausstand, aber ein ansehnliches Vermögen von 20,000 Pfund, von welchem er einen Theil zu Legaten absonderte, welche ein rührendes Zeugnis seines erkenntlichen, anhänglichen Sinnes ablegen.

Das sichere Vorgefühl seines Ruhmes besaß er und gab ihm in dem Wunsche des Testaments Ausdruck: in Westminster beerdigt zu werden, jedoch in a private manner. Für Errichtung eines Denkmals warf er eine Summe aus. Derselben Erkenntnis entsprang auch die Absicht, seine Manuskripte der Universitätsbibliothek in Oxford zur Aufbewahrung zu übergeben. Leider besaß Schmidt ein früheres Versprechen und daran erinnert hielt es ihm Händel. Dadurch sind Händel's Werke zeitweise in große Gefahr gerathen, in Gefahren, die das geistige Bild des Meisters zu verwischen drohten. —

Händel's Kunst hat im Wesentlichen ihre Lebenskraft weit über die Dauer eines Jahrhunderts bewährt; aber sie hat nicht in allen ihren Theilen und nicht zu allen Zeiten die Gunst der Nachwelt in demselben gleichen Maße erfahren. Ein hervorragendes Datum in der Geschichte der Händel'schen Werke bildet das Jahr 1784, wo in London — allerdings ein Jahr zu früh — der hundertjährige Geburtstag Händel's mit einem tagelangen Musikfeste gefeiert wurde, welches in Allem nach denjenigen kolossalen Dimensionen angelegt war, welche den englischen Kunstunternehmungen eigen zu sein pflegen. Das Programm bot ein wirkliches Gesammtbild von Händel's künstlerischer Persönlichkeit. Diese große Gedächtnisfeier wirkte auch auf Deutschland anregend. Es war der Leipziger Komponist Johann Adam Hiller, der bald nachher in Berlin, Leipzig und Breslau den „Messias" aufführte. Zur Zeit der Freiheitskriege folgten einzelne der Freiheitsoratorien nach. Von einem beherrschenden und bestimmenden Einfluß des Händel'schen Geistes ist aber in dieser Periode nur wenig bemerkbar.

Dafür, daß Händel verstanden wurde, liegen die Zeugnisse der Besten vor, eines Herder und eines Goethe. Die Führer der Wiener Schule bekannten sich zu ihm, Haydn empfing von ihm die Anregung zu seinen eignen Oratorien, Beethoven, erst am Ende seines Lebens mit Händel's Werken bekannt werdend, rief: „Das ist das Wahre". Mozart hat ihn wirklich studirt und innerlich aufgenommen, im Elegischen spricht er in Händel'scher Zunge und überrascht zuweilen durch wörtliche Übereinstimmung. Aber in den Vordergrund der musikalischen Entwickelung trat Händel nicht. Chöre und Orchester wurden vollständig andere, die Kunst des Sologesanges schlief

ein: damit war die Tradition für Händel's Werke verloren. Es kamen neue Richtungen auf, welche das Interesse der schaffenden Geister zunächst vollständig absorbirten, und selbst in der Oratorienkomposition galt in dem ersten Drittel unseres Jahrhunderts Händel für überholt. In der musikalischen Presse wurden Friedrich Schneider und andere Halbromantiker vorgezogen, gegen Händel mehrten sich Ausstellungen und Verbesserungsvorschläge. Einer der kuriosesten aus letzterer Klasse war der, den Händel'schen Oratorien neue Fabeln unterzulegen, die alttestamentlichen jüdischen Geschichten seien nicht mehr „zeitgemäß". Gewiß würden sie auch dieses Experiment ausgehalten haben. In den dreißiger Jahren sprachen Musikberichte ihre Verwunderung aus, wenn eine (englische) Sängerin mit einer Händel'schen Arie Beifall erhielt. Musiker von Fach, wie Berlioz und Lobe, erklärten Händel's Werke für den Inbegriff des musikalischen Zopfthums und sahen in dem gewaltigen Künstler einen bloßen Fugenmeister. Das Mißverständnis um Händel wuchs mehr und mehr, bis er schließlich auf den Altentheil eines Kirchenkomponisten sich zurückziehen mußte. In dieser bescheidenen Stellung präsentiren ihn noch heute zuweilen die Konzertreferenten kleiner Städte, ja auch angebliche Vertreter der Musikgeschichte.

Als Kirchenkomponist kommt Händel nur wenig in Betracht. Seine kirchlichen Kompositionen bilden nur einen kleinen Theil seiner Gesammtwerke, und es giebt sogar Parteien, welche den kirchlichen Charakter seiner Anthems, Psalmen und Tedeums anzweifeln. Seine Oratorien, selbst der „Messias", haben mit der Kirche gar nichts zu thun. Diese falsche Auffassung datirt aus der neuesten Zeit. Sie ging aus der von Mendelssohn veranlaßten Einführung des Chorals in das Oratorium hervor, schadet aber sowohl der Kirche als der Händel'schen Kunst. Aus dem ganzen Gang unserer obigen Darstellung geht hervor, daß die Oratorien Händel's als Musikdramen zu betrachten sind. Und wenn Händel *einem Theile* derselben biblische Stoffe zu Grunde legte, so that er dies nicht aus einem falsch angebrachten kirchlichen Interesse, sondern deßhalb, weil die Geschichten der jüdischen Helden, in dem Volke, zu dessen *Gesammtheit* er sprechen wollte, schon in Fleisch und Blut saßen und jedenfalls bekannter waren als die Fabeln der antiken und romantischen Mythologie, mit welchen die italiänische Oper das Interesse einer exklusiven und verdorbenen Gesellschaft zu erregen

suchte. Händel's Hauptbedeutung liegt im Oratorium, aber auch hier bleibt er, was er in erster Linie war und sein wollte: dramatischer Komponist. Händel ist so gut wie Gluck ein Reformator der Oper; seine Reform heißt aber Oratorium. Daß Beide von ganz verschiedenen Gesichtspunkten ausgingen, Gluck in der Pariser Schule von dichterischen, Händel mehr von specifisch musikalischen und auf eine vielseitigere Entfaltung der Mittel der Tonkunst bedacht, ist Nebensache, ebenso wie der Umstand, daß Händel's Reform der Oper von dem natürlichen Boden dieser Gattung, der Bühne, schließlich abführte. Händel's eigentliche Opern sind für die heutige Praxis als Ganzes verloren. Das außerordentlich günstige Resultat, welches vor einigen Jahren die Hamburger Gesellschaft mit der Wiedererweckung der (bearbeiteten) „Almira" erzielt hat, möge darüber Niemand täuschen! Die ganze altitaliänische Oper, damit auch die Händel'sche, ist der Vergessenheit unrettbar verfallen. Sie verdient dieses Schicksal wegen der innerlichen Zwecklosigkeit der ihr zu Grunde liegenden Librettodichtung. Es kann aber nicht genug gesagt und bedauert werden, daß mit dem Sturze dieses unwahren Kunstgenres auch eine große Anzahl musikalischer Meisterleistungen begraben worden ist, die in einzelnen Scenen jener Opern verstreut waren. Dies gilt von den Händel'schen Opern in erster Linie, ja man darf behaupten, daß Alles, was die italiänische Oper bis in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts Bedeutendes gezeitigt hat, in den Händel'schen Opern zusammengefaßt ist. Mit Recht nennt ihn Chrysander den ersten Italiäner. Von diesem Standpunkte aus ergiebt sich, daß man in Händel's Musik ein specifisch deutsches Element nicht suchen darf. Wenn bis heute die romanischen Musikländer sich seinen Oratorien so gut wie verschlossen haben, so sind die Ursachen mehr äußerlicher Natur. Händel's eigentliche Opern drangen von England nicht bloß auf die deutschen Bühnen vor, sondern sie wurden auch in Italien aufgeführt, und wiederholt priesen ihn Pariser Stimmen als den Herrscher im Reiche der Oper. Die italiänischen Komponisten übertreffen ihn im Ausdruck glühender Sinnlichkeit, und wo es sich um leichte Tändelei handelte, die jenen vorzüglich gelang, blieb seine ehrliche Natur spröde und gleichgültig. Aber wo wirkliche große Leidenschaften darzustellen sind und tiefe Empfindungen, wo ein Mensch im Unglück oder vor einem schweren Entschlusse steht, da ist Händel unerreichbar. Bei solchen Scenen, nicht bloß bei den Arien daraus, müssen ihn die aufsuchen, welche es heute angeht. Händel zu studiren empfiehlt

sich für unsere Sänger aus tausend Gründen; das Vorurtheil, welches als Vermächtnis der Londoner Gegner gegen seine Arien bis auf unsere Zeit geherrscht hat, ist heute schon im Schwinden. Händel selbst vertrat nicht alle seine Arien, aber wenn irgendwo ein Largo oder ein Recitativo accompagnato vorgeschrieben steht, kann man sicher sein, ein Kunstwerk zu treffen, das man nirgends so bei Anderen wiederfindet. An den dramatisch kritischen Stellen ist Händel in seinen Opern fast immer groß, soweit man den psychologischen Gehalt des Drama allein in Betracht zieht. In zweiter Reihe steht dann eine Gruppe von Schlummer-, Bach-, Park- und Mondscheinscenen, reizende Gebilde träumerisch sinniger Schwärmerei, in denen sich Händel als großer Naturfreund offenbart.

Es ist nicht zu leugnen, daß auch den Oratorien Händel's in der Gegenwart Hindernisse entgegenstehen; nicht bloß eingebildete, sondern auch wirkliche. In der Hauptsache lassen sich die letzteren auf den Umstand zurückführen, daß seit Händel's Zeiten eine Umwandlung der Tonmittel stattgefunden hat. Die Inscenirung eines Händel'schen Oratoriums verlangt historische Kenntnisse und verursacht viel mehr Studium und Arbeit als die eines neuen Chorwerkes. Aus diesem Grunde erscheint es verzeihlich, wenn sich unsere Dirigenten immer wieder den wenigen Händel'schen Werken zuwenden, welche bereits mundgerecht vorliegen, zumal es bis vor Kurzem sehr schwierig war, die anderen überhaupt kennen zu lernen. Jetzt, wo wir, Dank und nochmals Dank dem unermüdlichen Chrysander, die Gelegenheit bequem haben, auch die unbenutzten Oratorien Händel's zu studiren, wird auch das Händel-Repertoire bald reichhaltiger werden. Unter den Chorinstituten Deutschlands, welche sich bereits seit längerer Zeit hierin ausgezeichnet haben, sei die Berliner Singakademie an erster Stelle genannt. Selbst den „Joseph“ finden wir in der Zeit von 1830 bis 1860 fünfmal auf ihren Programmen. Den Gegensatz dazu bildet Wien, wo „Saul“ noch im Jahre 1873 als Novität erschien. Beiläufig bemerkt, bildete seine Aufführung das Ereignis der Saison — nota bene: unter der Direktion von J. Brahms.

Die armseligste Beschränktheit herrscht auffälligerweise in den Programmen der Londoner »Handel-Festivals«.

Händel's Thätigkeit als Instrumentalkomponist war allerdings seiner dramatischen gegenüber nur eine sekundäre. Die Instrumentalwerke bilden eine große Reihe von Gelegenheitsarbeiten, die man aber ja nicht summarisch unterschätzen wolle. Zur Seite von

ausgeführten und vollendeten Kunstwerken liegen hier noch große Vorräthe unbenutzten Gedankenmaterials. Schöne herrliche Themen, welche Händel in seinem Reichthum verschwenderisch hinwarf, harren in Menge der kongenialen Bearbeitung. Auch in dem flüchtig Hingeworfenen sind die genialen Brocken reichlich eingemischt. Eine Komposition, wie die 62 Variationen über ein Thema, kann man nicht vortragen, aber jeder Musiker sollte es kennen lernen. Von seinen Klavierwerken taugt Alles für den Unterricht, das Meiste für das Haus und Vieles für den Konzertsaal. Der letztere ist arm an solchen wirkungsvollen Nummern, wie die große Gigue der Gmoll-Suite, und so gehaltreiche, frische und wechselnden Lebens volle Phantasie- und Stimmungsbilder, wie sie seine erste Sammlung der Suiten bietet, hat die Klaviermusik überhaupt nicht im Überfluß. Die Orchester haben in den letzten Jahrzehnten sich häufiger und häufiger seiner Concerti wieder angenommen. Etliche Aufmerksamkeit verdienen auch die Ouverturen seiner Opern. Mit der zur „Arianna" oder „Agrippina" wird man stets einen Treffer auf dem Programme haben.

Täuscht nicht Alles, so werden die Bemühungen der Händel-Gesellschaft ihre Früchte tragen, und man wird in späteren Tagen von unserer Zeit zu rühmen haben, daß in ihr die gewaltige Kunsterscheinung Händel's begonnen hat, ihre volle Wirkung zu äußern.

Giacomo Meyerbeer.

Sein Leben und seine Werke.

Von

A. Niggli.

57.

Giacomo Meyerbeer.

Sein Leben und seine Werke.

Von

A. Niggli.

Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt, schwankt sein Charakterbild in der Geschichte. Das bekannte Schiller'sche Wort, das der Dichter auf seinen allerdings höchst problematischen Helden Wallenstein anwendet, könnte man füglich auch auf den Tonkünstler beziehen, mit dem sich dieser Vortrag befassen soll. Kaum ist einem musikalischen Talent mehr zugejubelt, mehr Weihrauch gestreut worden als Meyerbeer; kaum hat aber auch eines schärferen Widerspruch, leidenschaftlicheren Tadel erfahren als das seine. Ganz abgesehen von den Angriffen, denen der Komponist schon um seiner Stellung als Israelit willen ausgesetzt war und die in dem bekannten ebenso geistvoll geschriebenen wie fanatisch-einseitigen Libell Richard Wagner's „Das Judenthum in der Musik" gipfeln, ganz abgesehen von derartigen Invektiven erbitterter Gegner haben selbst maßvolle Künstler, wie Schumann und Mendelssohn, bei Beurtheilung Meyerbeer's bis zu einem gewissen Grad ihre Unbefangenheit eingebüßt und nur Worte der heftigsten Ablehnung gefunden, wo doch in den dramatischen Schöpfungen ihres Landsmannes unmittelbar neben dem Verwerflichen auch das Große, wahrhaft Bedeutende auffällig genug zu Tage trat. Während der geniale Franzose Hector Berlioz nach den ersten

Aufführungen der „Hugenotten“ dieselben eine musikalische Encyklopädie nennt, welche 20 Opern mit vollkommener Lebenskraft hätte erfüllen können, während Heinrich Heine mitten aus der damaligen Stimmung der Pariser Künstlerkreise heraus die nämlichen „Hugenotten“ als „ein Werk der Überzeugung sowohl in Hinsicht des Inhalts als der Form“ bezeichnet und dem Gleichmaß seine Bewunderung zollt, das hier zwischen Enthusiasmus und artistischer Vollendung, zwischen Passion und Kunst bestehe („Über die französische Bühne. Vertraute Briefe an August Lewald.“ Lutetia Bd. IV Fol. 236 und folg.), findet Robert Schumann 1837 in seinem Aufsatz „Fragmente aus Leipzig“ (Gesammelte Schriften Bd. I S. 313) alles darin gemacht, alles Schein und Heuchelei und nennt das Ganze den Gipfel der Gemeinheit, Unnatur, Unsittlichkeit, Unmusik. Im nämlichen Ton schreibt er 1850 nach dem Anhören des „Propheten“ in sein Theaterbüchlein: „Mir kömmt die Musik sehr armselig vor; ich habe kein Wort dafür, wie sie mich anwidert“. Und wenig milder urtheilt Mendelssohn, wenn er in einem Pariser-Brief an Immermann vom 11. Jan. 1832 das Libretto zu „Robert dem Teufel“ mit beißender Berliner-Ironie kritisirt und beifügt: „Auf solch eine kalte, berechnete Phatasieanstalt kann ich mir nun keine Musik denken und so befriedigt mich auch die Oper nicht; es ist immer kalt und herzlos und dabei empfinde ich nun einmal keinen Effekt. Die Leute loben die Musik, aber wo mir die Wärme und die Wahrheit fehlt, da fehlt mir der Maßstab.“

Unterm 5. Sept. 1837 spricht Schumann die Ansicht aus, man dürfe Meyerbeer's Opern getrost ihrem Schicksal überlassen, „da Blasirtheit und Gemeinheit nur auf kurze Zeit zu täuschen vermögen“. — Inzwischen erlebten zu Paris schon 1852 „Robert der Teufel“ die 333., die „Hugenotten“ die 222., der erst 1849 erschienene „Prophet“ die 111. Vorstellung und am 31. Aug. 1883 wurde die vierhundert und erste Aufführung des „Robert“ in der Hofoper zu Wien gefeiert, weil das Werk nämlichen Tages vor 50 Jahren zum ersten Mal über die Bühne der österreichischen Kaiserstadt gegangen war. — So dürfte denn, nachdem nahezu zwei Decennien seit Meyerbeer's Hinschied verflossen sind, nachdem der Tod auch seinen großen Rivalen Richard Wagner hinweggenommen hat, der Moment gekommen sein, wo ein objektives Urtheil über den Komponisten möglich erscheint, wo sich der richtige Maßstab

an seine Vorzüge und Schwächen anlegen, seine musikgeschichtliche Bedeutung ohne Voreingenommenheit feststellen läßt. Wir glauben diese Aufgabe aufs zweckmäßigste zu lösen, indem wir den Lebensgang des Komponisten von Stufe zu Stufe verfolgen, die eigenartigen Elemente, die sich in seinem menschlichen und künstlerischen Charakter gemischt, möglichst scharf beleuchten und besonders auch die zeitgeschichtlichen Einflüsse nachweisen, welche auf die schöpferische Thätigkeit des Mannes bestimmend eingewirkt haben.

Jakob Liebmann Beer wurde den 5. Sept. 1791, im Todesjahre Mozart's, als der Sohn des Banquiers Jakob Herz Beer und der Amalie geb. Wulf in Berlin geboren. Den Namen Meyer fügte er später seinem Geschlecht hinzu, weil ihn ein reicher Verwandter unter dieser Bedingung zum Erben seines Vermögens eingesetzt hatte. Und auf daß schon seine Adresse die Vermischung wälschen und deutschen Stils symbolisire, die den Tonkünstler kennzeichnet, wandelte er den Vornamen Jakob in das eleganter klingende Giacomo um, weil ihn die italiänischen Laute schmeichlerisch an die goldene Zeit seiner ersten Triumphe erinnerten. Der Vater, geboren den 10. Juni 1769, hatte in der preußischen Hauptstadt, begünstigt durch die Regierung, eine Zuckersiederei errichtet und war rasch zu bedeutendem Reichthum gelangt. Mit scharfem Verstand verband sich in ihm ein schönheitsempfänglicher Sinn, weßhalb er die Werke der Dichtkunst ebenso eifrig pflegte wie die aufklärende Popularphilosophie des 18. Jahrhunderts. Ohne selbst zu singen oder zu spielen, war er ein großer Musikliebhaber und regelmäßiger Besucher der Berliner Konzerte und theatralischen Aufführungen. Die Mutter, eine Urenkelin von Wolf Tausk aus Wien und Tochter des sogenannten Berliner Krösus Liepmann Meyer Wulf, zeichnete sich durch seltene Herzensgüte und unerschöpfliche Freigebigkeit aus. „Kein Tag vergeht," schreibt Heinrich Heine von ihr, „ohne daß sie einem Armen geholfen hat. Ja es scheint, als könne sie nicht ruhig zu Bette gehen, bevor sie nicht eine edle That vollbracht. Dabei spendet sie ihre Gaben an Bekenner aller Religionsgenossenschaften, an Juden, Christen, Türken und sogar an Ungläubige der schlechtesten Sorte. Sie ist unermüdet im Wohlthun und scheint dies als ihren höchsten Lebensberuf anzusehen." Als sie am 14. Juni 1854 in Berlin starb, folgte die ganze Stadt ihrem Sarge und unzählige Thränen der Armen flossen am Grab

ihrer engelgleichen Beschützerin. Noch mehr denn ihr Mann war sie für Musik und Poesie eingenommen, stand in lebhaftem Verkehr mit den litterarischen und künstlerischen Koryphäen der Zeit und schwärmte besonders für Klopstock und Schiller.

Dem ersten Sohn Jakob folgten drei weitere: Heinrich, geboren 1794, dessen Name nicht weiter bekannt wurde, Wilhelm, geb. 4. Feb. 1797, gestorben 1850 als Geh. Kommerzienrath in Berlin, ein ebenso trefflicher Astronom wie Kaufmann, der mit seinem Freunde Mädler auf der selbsterbauten Sternwarte im Thiergarten unermüdlich Beobachtungen anstellte und außer einer vorzüglichen Mondkarte verschiedene wissenschaftliche Abhandlungen veröffentlichte, endlich Michael Beer, geb. 17. Aug. 1800, der feinfühlige Dichter des „Paria" und „Struensee", der intime Freund Immermann's, den der Tod bereits am 22. März 1833 in München wegraffte.

Schon in frühester Jugend trat Meyerbeer's Neigung für die Tonkunst zu Tage. Einmal gehörte Melodien spielte er mit instinktiver Sicherheit auf dem Pianoforte nach, während die linke Hand die entsprechenden Harmonien zusammensuchte. Mit Kinder-Instrumenten zu spielen, war seine Herzenslust. Vier Jahre alt organisirte er aus seinen Spielkameraden ein Orchester mit Trommel, Pfeifen, Becken u. s. w., kritzelte denselben Noten vor und gerirte sich als Direktor. Im fünften Jahre erhielt er den ersten Klavierunterricht und bald darauf unterwies ihn der als Lehrer geschätzte Franz Lauska auch in der Harmonielehre. Nachdem der Siebenjährige durch seine Fertigkeit in verschiedenen Gesellschaften Bewunderung erregt, spielte er den 14. Oktober 1800 in einem Patzig'schen Konzerte Mozart's Dmoll-Konzert sowie Variationen von Lauska mit glänzendem Erfolg. Am 15. Febr. 1801 ließ er sich in einem Konzert des Kammermusikus Franz Tausch, am 17. Dec. gleichen Jahres in dem des Kammermusikus Seidler hören und veranlaßte den anwesenden Abbé Vogler zu der Äußerung: „Dieser Knabe wird dereinst ein großer Musiker werden". Als Muzio Clementi (neben Dussek und J. B. Cramer der erste Klaviermeister der Zeit) 1802 auf einer Geschäftsreise nach Berlin kam und einige Monate bei der gastfreundlichen Meyerbeer'schen Familie logirte, erhielt Jakob auch von ihm eine Anzahl fördernder Lektionen. Für seine allgemeine wissenschaftliche Ausbildung sorgte ein protestantischer Hauslehrer, der außer dem Hebräischen und den

klassischen Sprachen Französisch und Italiänisch sowie geschichtliche Studien mit ihm trieb und ihn nach seiner Eltern Willen über die konfessionellen Schranken auf die Höhe freier Humanität erhob. Meyerbeer's erste Kompositionsversuche, darunter eine Kantate für des Vaters Geburtstag, fallen gleichfalls schon in diese Zeit. Von seinem gereiften künstlerischen Geschmack, wie der bewunderungswürdigen Technik, die er sich durch unablässiges, täglich sieben- bis achtstündiges Arbeiten angeeignet, legten zwei Konzerte Zeugnis ab, die er am 17. Nov. 1803 und 2. Januar 1804 im königlichen Schauspielhause gab. Nachdem ihn dann Karl Fr. Zelter eine Zeit lang im Generalbaß unterrichtet, auch seinen Eintritt in die Singakademie (16. Juli 1805) veranlaßt hatte, ging er 1806 von dem wenig anziehenden, moros-derben Freunde Goethe's zu dem liebenswürdigen königl. Kapellmeister Bernhard Anselm Weber über, dessen Lehrbegabung übrigens gleichfalls keine bedeutende war. Eine als Studie ausgearbeitete Fuge, die der Schüler damals auf Weber's Veranlassung an Abbé Vogler in Darmstadt sandte, erhielt er nach mehreren Monaten mit einem in drei Abschnitte gegliederten Lehrbuch über die Fuge zurück. Der seltsame Gelehrte, in dem sich mit tiefem Wissen phantastische Bizarrerie unzertrennlich verband, hatte die Schrift speziell zu diesem Zwecke verfaßt, bezeichnete übrigens Meyerbeer's Arbeit als mehr fleißig denn reif und empfahl ihm gründlichere methodische Studien. — Als dann Meyerbeer dem Meister nach einiger Zeit eine zweite, in achtfacher Gestalt ausgearbeitete Fuge zur Durchsicht schickte, ward ihm eine überaus herzliche, sein Talent freudig anerkennende Zuschrift zu Theil, welche mit den Worten schloß: „Die Kunst eröffnet Ihnen, junger Mann, eine große Zukunft; kommen Sie zu mir nach Darmstadt. Sie sollen wie ein Sohn des Hauses gehalten werden und an der Quelle den Durst nach musikalischen Kenntnissen löschen.“ — | Diesem Ruf vermochte Meyerbeer nicht zu widerstehen. Anfangs April 1810 traf er bei Vogler ein, der ihn zum Zwecke möglichst umfassenden Unterrichtes in Kost und Logis aufnahm, während seine etwas früher in Darmstadt angelangten Studiengenossen Carl Maria von Weber und der Tiroler Joh. Baptist Gänsbacher ihren Verhältnissen entsprechend eine bescheidene Privatwohnung beim Metzger Klein in der Ochsengasse bezogen hatten. Rasch bildete sich ein herzliches Verhältnis zwischen den talentvollen Jünglingen, und

trotz der sehr verschiedenartigen künstlerischen Richtung, welche Weber und Meyerbeer einschlagen sollten, blieben sie bis zu des Ersteren Tod aufrichtige Freunde. Früh Morgens schon trafen die Musiker in der Messe zusammen; dann wurde auf der Orgel improvisirt, und Klavier um die Wette gespielt, wobei den jungen Feuergeistern die Melodien förmlich aus den Fingern strömten, bis in die Nachmittagsstunden hinein theoretisch gearbeitet, Abends endlich in der Konferenzstunde die gelösten kontrapunktischen Aufgaben oder freien Kompositionen durchgenommen, kritisirt und verbessert. Aber auch an Stunden fröhlicher Geselligkeit, gemeinschaftlichen Ausflügen auf der schönen Bergstraße, nach Mannheim und Heidelberg fehlte es nicht, und während der stillere, an feinere Umgangsformen gewöhnte Meyerbeer die burschikose Genialität, das kecke Auftreten seiner Kameraden bewunderte, verschlangen diese den russischen Kaviar und die pommerschen Gänsebrüste, welche Papa Beer von Berlin gesandt, nicht weniger gierig als die köstlichen Bibliothekschätze ihres jungen Freundes. Für Vogler's 61. Geburtstag wurde gemeinsam eine Kantate, für das Hoftheater in Wiesbaden eine kleine Oper „Der Proceß" komponirt, die indeß nicht zur Aufführung gelangte. Daneben schrieb Meyerbeer eine Reihe von Psalmen und Kanzonetten, sowie in den Monaten März und April 1811 die umfangreiche Kantate: „Gott und die Natur". Nach der erfolgreichen Aufführung der letzteren in Darmstadt ernannte ihn der Großherzog Ludwig I. zu seinem Hofkomponisten. Auch in Berlin wurde die Kantate am 8. Mai 1811 im Beisein Meyerbeer's sowie seines mit dorthin gereisten Freundes Carl Maria von Weber durch Zelter und B. A. Weber mit Beifall reproducirt, obschon der Stil des Werkes schulmäßig streng und trocken ist, manche Nummern zudem eine mehr weltliche Geistesstimmung denn tiefe Religiosität verrathen. Originelle und packende Melodien fehlen auffälligerweise fast gänzlich darin, während einzelne Scenen, wie die Schilderung des werdenden Lichtes, des wogenden Meeres, der Todtenauferstehung u. s. w., des Komponisten Begabung für dramatische Charakteristik deutlich verrathen. Von weiteren Arbeiten der Darmstädter Lehrjahre sind noch zu erwähnen die warmempfundenen sieben Klopstock'schen Gesänge für vier Stimmen mit Pianofortebegleitung ad libitum, eine Anzahl ein- und mehrstimmige Lieder, Tänze und Variationen für Klavier sowie

das Monodram: »Les amours de Thevelinda« für Sopran, Chor und obligate Klarinette. Nachdem schon 1810 eine Operette Meyerbeer's „Der Fischer und das Milchmädchen“ anonym und ohne besonderen Erfolg über die Berliner Bühne gegangen war, wurde die letzte Zeit des Darmstädter Aufenhaltes fast vollständig durch die Komposition seiner ersten ernsten Oper „Das Gelübde des Jephtha“ ausgefüllt, zu der ihm A. von Schreiber ein ziemlich plumpes und unbehilfliches Libretto geliefert. Der Tondichter hatte gehofft, das Werk, das er unter Vogler's kritischen Einfluß aufs sorgsamste ausgearbeitet, in Darmstadt auf die Bühne zu bringen. Doch gelang ihm dies nicht; dagegen wurde die Oper von der Hofbühne in München angenommen und Meyerbeer eingeladen, selbst die letzten Proben und die ersten Aufführungen zu leiten. So nahm er denn von seinem Lehrer, der seinerseits eine nochmalige Rückkehr nach Darmstadt für zwecklos erklärte, Abschied und begab sich nach der Isarstadt. Trotz der guten Besetzung sämmtlicher Rollen und des vortrefflichen Münchener Orchesters vermochte indeß die Oper nicht durchzuschlagen. Die Kenner rühmten den Ernst der künstlerischen Gesinnung, der sich darin aussprach, den sorgfältig gearbeiteten Satz, die feine Instrumentation. Die Massen ließ das akademisch regelrechte aber gesangsarme und effektlose Werk kühl. Besser als dem Opernkomponisten erging es in München dem Virtuosen Meyerbeer, dessen Klavierspiel und Improvisation höchste Verwunderung erregten, und Carl Maria von Weber's Wort, sein Freund dürfe sich den größten Pianisten der Zeit zur Seite stellen, rechtfertigten. In München wurde unserm Tonkünstler vom dortigen Hofschauspieler und Regisseur Wohlbrück der Text zu einer zweiaktigen komischen Oper „Alimelek, Wirth und Gast, oder: Aus Scherz Ernst“ anerboten, deren Gegenstand die bekannte Geschichte von dem erwachten Schläfer aus Tausend und Einer Nacht bildet. Meyerbeer, hoffend es werde ihm mit einem heiteren Sujet besser gelingen denn mit einem oratorienhaft-biblischen Libretto, ging darauf ein. Doch sollte er auch diesmal einen Fehlgriff thun, da seine stets zur Reflexion geneigte, pathetisch-ernsthafte, schwerflüssige Natur eben so wenig eine komische Ader besaß wie Spohr und wie sein späterer großer Rivale Richard Wagner. Die Oper entstand während des ereignisschweren, für Deutschland ruhm- und thränenreichen Jahres 1813, das sich zu humoristisch heiteren Schöpfungen ohnehin nicht

sonderlich geeignet erwies, und erlebte ihre erste Aufführung zu Stuttgart. Auch diesmal wurden die kunstvollen Formen, die treffende Deklamation, die schön abgestufte Orchesterfärbung von den Fachleuten gelobt; das große Publikum aber vermochte die Oper nicht zu fesseln. Inzwischen hatte Meyerbeer eine Kantate „Der Götterbesuch" zur Feier des Geburtstages seiner Mutter, 10. Febr. 1813, ferner ein Stabat mater, Tedeum und Miserere komponirt und mitten in der patriotischen Bewegung der Befreiungskriege am 12. Okt. 1813 den Psalm „Gott ist mein Hirt" für 2 Chöre und 5 Solostimmen in der Berliner Singakademie zur Aufführung gebracht. — Da „Alimelek" nach dem Stuttgarter Début vom Kärntnerthortheater verlangt wurde, reiste der Komponist aus der Würtembergischen Residenz direkt nach Wien, wo bereits der denkwürdige Kongreß begonnen hatte. Unmittelbar nach seiner Ankunft hörte er den bewunderten Meister des Klavierspiels Joh. Nepomuk Hummel und trug einen so tiefgehenden Eindruck davon, daß er sofort die eifrigsten pianistischen Studien unternahm, um sich die Vorzüge Hummel's, seinen Fingersatz, die Sauberkeit seines Anschlags, die Eleganz seiner Phrasirung anzueignen. Bald darauf trat er in einem selbständigen sowie in einer Reihe von Konzerten auf, die er gemeinsam mit der Sängerin Harles und dem Klarinettisten Bärmann, dem trefflichen Freunde Carl Maria von Weber's, arrangirt hatte und erregte durch seine Virtuosität solche Bewunderung, daß sogar ein Ignaz Moscheles Bedenken trug, sich neben ihm hören zu lassen. Außer verschiedenen für sein öffentliches Spiel bestimmten und nie edirten Klavierkompositionen, Konzerten, Variationen und Rondo's schrieb er in Wien, dem Geiste der Zeit seinen Tribut zollend, „Das Königslied eines freien Volkes" von Gubitz und Arndt's „Deutsches Vaterland" für Männerstimmen und Blechinstrumente nieder. Doch sollte dem ehrgeizigen, beifallsüchtigen, nervösempfindlichen Jüngling auch in der österreichischen Kaiserstadt eine bittere Enttäuschung nicht erspart bleiben. Am 20. November 1814 erlebte sein vielfach umgeänderter „Alimelek" nach ziemlich überstürzten Proben unter dem Titel „Die beiden Kalifen" die erste Aufführung. Das Wiener Publikum, das im Theater vor Allem aus pikanten Sinnenkitzel, eine üppige Unterhaltung für Ohr und Auge suchte, fand die deutsch-gründliche Oper langweilig und ungenießbar, und die Aufnahme war daher einem förmlichen Fiasko

zum Verwechseln ähnlich. Nur dem Freunde Carl Maria von Weber sollte es etwas später, 1815, gelingen, das Werk, „dessen feine Nüancen fast den Ensemblevortrag eines Quartettes verlangten" (Weber's Aufsatz über „Alimelek" den 3. Oktober 1815), längere Zeit auf der Bühne von Prag zu erhalten. — Nach den übereinstimmenden Angaben der Meyerbeerbiographen war es Hofkapellmeister Salieri, der den niedergeschlagenen Komponisten aufrichtete und ihm empfahl, sich für einige Zeit nach Italien zu begeben, und in der Schule der dortigen Tonsetzer stimmgerecht und dankbar schreiben zu lernen. Meyerbeer entschloß sich, dem Rath des erfahrenen Maestro zu folgen, reiste indeß 1815 zunächst nach Paris, damit er auch die dortigen Musikzustände näher kennen lerne. Hatte er doch schon 1813 eine für die französische Bühne bestimmte Oper „Robert und Elise", gewissermaßen ein Präludium seines „Robert der Teufel", komponirt und ihr eben jetzt eine zweite „Der Junggeselle von Salamanka" folgen lassen, die übrigens beide unaufgeführt blieben. Mehrere Monate studirte er zu Paris französische Tonkunst und Litteratur und brach erst Anfangs 1816 nach Venedig auf. Er gerieth hier mitten in den Taumel hinein, welchen Rossini's neue Karnevalsoper „Trancredi" bei den sangesfrohen, leicht entzündlichen Südländern erzeugte. Hier bot sich ihm nun Gelegenheit, an der Quelle die Grazie und sinnliche Schönheit italiänischer Melodik, aber auch das elastisch-beflügelte, farbenbunte Treiben italiänischen Volkslebens kennen zu lernen. Rasch fand er sich in Land und Leute, studirte Rossini'sche Partituren bis zum Auswendiglernen, vertiefte sich mit unermüdlichem Eifer in die Gesangschulen der wälschen Meister. Von der Umwandlung, die sich in seinem ganzen Wesen vollzog, spricht er selbst in einem Brief vom Jahre 1856 an seinen Biographen Dr. Schucht mit folgenden Worten: „Ganz Italien schwelgte damals in einem süßen Wonnetaumel, es schien, als ob die ganze Nation endlich ihr langersehntes Paradies gefunden und nun nichts mehr zu ihrem Glück bedürfe, als Rossini'sche Musik. Ich ward so ganz unwillkürlich in das süße Tongewebe gezogen und in einen Zaubergarten gebannt, aus dem ich nicht entrinnen wollte und nicht entrinnen konnte. Alle meine Gefühle und meine Gedanken wurden italienisch; nachdem ich ein Jahr dort gelebt hatte, kam ich mir vor, als sei ich ein geborener Italiener. Ich war durch die herr-

liche Naturpracht, durch italienische Kunst und heiteres geselliges Leben vollständig akklimatisirt worden und konnte demzufolge auch nur italienisch denken, italienisch fühlen und empfinden. Daß eine solche totale Umstimmung meines geistigen Lebens den wesentlichsten Einfluß auf meine Kompositionsweise haben mußte, ist selbstverständlich. Ich wollte nicht Rossini nachahmen und italienisch schreiben, wie man annimmt, sondern ich mußte so komponiren, wie ich gethan, weil mich mein Inneres dazu trieb". Und vielleicht noch prägnanter bezeichnet er die Reaktion, welche Italien gegen seine bisherige verstandeskühle, deutschnüchterne Produktionsweise bei ihm hervorrief, mit folgenden Zeilen eines Briefes an den nämlichen Dr. Schucht vom 15. Dec. 1856: „Daß ich mich in der von Ihnen geschilderten, zweiten Phase meiner Produktivität der italienischen Melodik mehr zuneigte, wird man begreiflich finden, wenn man erwägt, daß ich von meinen Lehrern zu streng in den kontrapunktischen Verstandesarbeiten festgehalten wurde. Es war eine Evolution meiner Natur; das bisher durch die polyphonen Rechenexempel unterdrückte Gefühlsleben ward durch die italienischen Zephyrlüfte und Nachtigallenmelodik nicht nur erweckt, sondern auch zur Thätigkeit, zur Manifestation seiner selbst sollicitirt. Freilich, ein Umschlag ins entgegengesetzte Extrem, jedoch hervorgegangen aus Studienrichtung und Lebensgang."

So trat er denn nach nahezu zweijähriger Vorbereitung 1818 mit der opera semi-seria »Romilda e Costanza« zum ersten Male vor das italiänische Publikum. Das frisch erfundene, melodiöse Werk wurde den 19. Juni im Teatro nuovo zu Padua so günstig aufgenommen, daß er den Auftrag erhielt, für den nächsten Karneval in Turin Metastasio's beliebtes Opernbuch, »Semiramide riconosciuta«, zu komponiren. Und noch während er hiemit beschäftigt war, lud ihn die Direktion des Teatro Benedetto zu Venedig ein, eine zweiaktige tragische Oper »Emma di Resburgo«, Text von Rossi, für die Lagunenstadt zu schreiben, so daß er nun auf einmal Arbeit die Fülle hatte. Der Erfolg der Turiner Oper beim Karneval 1819 war ein höchst ehrenvoller, derjenige der „Emma von Roxburgh" in Venedig der denkbar glänzendste, obschon ihr das Teatro Fenice in Rossini's »Eduardo e Cristina« eine gefährliche Nebenbuhlerin entgegenstellte. Da ihn die venetianische Stadtbehörde um ein Autograph für ihr Archiv bat, hinterließ ihr Meyer-

beer die Originalpartitur des Tonwerkes, das rasch auch jenseits der Alpen bekannt wurde und zahlreiche Freunde fand. Die ernster gesinnten deutschen Musiker, Carl Maria von Weber voran, bedauerten freilich den Abfall ihres Genossen von der heimischen Kunst tief genug. Am 26. Jan. 1820 hatte Weber die mit rührender Selbstverleugnung sorgfältigst vorbereitete Oper auf die Dresdener Bühne gebracht und Tags darauf schrieb er an Lichtenstein: „Mir blutet das Herz, zu sehen, wie ein deutscher Künstler, mit eigener Schöpfungskraft begabt, um des leidigen Beifalls der Menge willen zum Nachahmer sich herabwürdigt. Ist es denn gar so schwer, den Beifall des Augenblicks, ich sage nicht, zu verachten, aber doch nicht als Höchstes anzusehen?“ — Inzwischen fuhr unser Maestro fort, die Ohren der dankbaren Italiäner mit seinen gefälligen Melodien zu kitzeln. 1820 bestellte die Mailänder Scala die Oper »Margherita d'Anjou«, Text von Rossi, bei ihm und schon am 14. Nov. genannten Jahres ging das Werk unter jubelndem Beifall über die Bretter des berühmten Theaters. Etwas weniger glücklich war Meyerbeer mit der für den Mailänder Karneval des Jahres 1822 bestimmten Oper »L'Esule di Granada«, die er theilweise im Haus des eben so gastfreundlichen wie kunstsinnigen Lord Westmoreland, Attachirten der englischen Gesandtschaft zu Mailand, niederschrieb. Gerade weil das Werk nicht so leichtfertig hingeworfen, gründlicher durchgearbeitet und modulationsreicher ist, sprach es die Südländer, welche wie in Mozart's Schöpfungen Philosophie darin witterten, weniger an, obschon die Hauptrollen mit der Pisaroni und dem Bassisten Lablache besetzt waren. Im gleichen Jahre 1822 begab sich Meyerbeer nach Rom, wo ihm Abt Baini die Schätze der päpstlichen Bibliothek erschloß und wo er nach Herzenslust in den Kunstdenkmälern des Alterthums schwelgte. Für die Sängerin Caroline Bassi begann er einen „Almanzor“ zu schreiben, der sich indeß unter dem Einfluß der ewigen Stadt nicht recht in die moderne Opernschablone fügen wollte. Er siedelte daher nach Neapel über, kam indeß hier vom Zauber der Natur umstrickt vollends nicht zu ersprießlicher Arbeit. Doch schied er mit dem Versprechen, der Bühne von San Carlo binnen Jahresfrist eine Oper zu liefern und kehrte im Mai 1824 nach Berlin zurück. Die Aufführung einer für letzteres verfaßten deutschen Operette „Das Brandenburger Thor“ kam nicht zu Stande; dagegen komponirte er fleißig an

der zweiaktigen heroischen Oper »Il Crociato in Egitto«, wozu er den Auftrag bei der Durchreise in Venedig erhalten hatte. Dem glückverwöhnten Maestro gab man in der Heimat deutlich genug zu verstehen, daß sein italiänischer Lorbeer auf deutschem Boden nicht schwer wiege, ja, daß sein Rossinismus kaum höher als eine ephemere Modethorheit gewerthet werde. Mit sehr gemischter Empfindung verreiste er daher schon im Oktober 1824 abermals nach Süden, verlebte einen „schönen Tag" bei Carl Maria von Weber zu Dresden und fuhr dann über Triest nach Venedig, wo das Studium des „Kreuzfahrers" mit den besten Kräften, wie Veluti, Crivelli, Bianchi und Madame Méric-Lalande bereits begonnen hatte. Am 16. Dec. 1824 erlebte die Oper ihre erste Aufführung und rief einen solchen Sturm des Beifalls hervor, daß sie sofort wiederholt werden mußte und die ganze Saison beherrschte. Wie weithin sie Meyerbeer's Ruhm verbreitete, beweist die Thatsache, daß ihn Don Pedro III. von Brasilien 1831, nach der Reproduktion des Werkes in Rio Janeiro durch italiänische Sänger, zum Ritter des Südsternordens ernannte. In der That stellt sich der „Crociato" als Meyerbeer's beste Arbeit aus seiner italiänischen Periode dar und bedeutet besonders nach der Seite des Dramatischen hin einen entschiedenen Fortschritt. Nicht als ob der Formalimus der opera seria, die periodisch gegliederte Arie, das Überwuchern anmuthigen aber charakterlosen Solo-Gesanges, das Koloraturunwesen darin schon völlig überwunden wären; aber doch wechseln bereits mit den stereotypen Formen der italiänischen Oper, an denen Meyerbeer z. B. noch in der „Emma von Roxburgh" unverrückt festhält und die jede dramatische Entwicklung ausschließen, freier, mehr deklamatorisch gehaltene Scenen. Die handelnden Personen sind schärfer individualisirt, Figuration nnd Begleitung reicher, das Instrumentalkolorit kräftiger und mannigfaltiger abgestuft. Es ist der Übergang von der sich selbst genügenden lyrischen Melodik,' welche der Komponist im Gegensatz zum trockenen Schulstil seiner ersten deutschen Periode jenseits der Alpen gepflegt, zur dramatischen Darstellungsweise seiner späteren Werke. Meyerbeer selbst fühlte, daß er den italiänischen Standpunkt überwunden, daß er zu Anderem denn zu dem zweifelhaften Ruhm berufen sei, ein talentvoller Nachahmer Rossini's zu heißen. „Der vergnügte Rausch italieischer Sinnenlust," sagt Heine treffend, „konnte einer deutschen Natur

nicht lange genügen. Ein gewisses Heimweh nach dem Ernst des Vaterlands ward in ihm wach; während er unter wälschen Myrten lagerte, beschlich ihn die Erinnerung an die geheimnisvollen Schauer deutscher Eichenwälder; während südliche Zephire ihn umkosten, dachte er an die dunklen Choräle des Nordwinds.“ So schlug er denn eine Reihe weiterer Gesuche der bedeutendsten italiänischen Bühnen um Lieferung neuer Opern standhaft ab, bereiste mit seiner geliebten Mutter, welche zum Karneval 1825 nach Venedig gekommen war, nochmals das Land seiner jugendlichen Triumphe und kehrte im Sommer genannten Jahres nach Berlin zurück. Der Tod seines Lehrers Lauska (21. März 1825), besonders aber derjenige seines Vaters Herz Beer im Oktober 1825 trugen wesentlich dazu bei, den Künstler ernster zu stimmen, sein ganzes Wesen zu vertiefen. Holdesten Trost für seinen Schmerz fand er übrigens in der erwiderten Liebe zu seiner Cousine Mina Mosson, einem eben so anmuthigen, wie feingebildeten Mädchen, mit der er sich, dem Zureden der Mutter folgend, um diese Zeit verlobte und die er nach Ablauf des Trauerjahres 1827 als Gattin heimführte. Sie gebar ihm fünf Kinder, von denen die beiden ersten zu Meyerbeer's unsäglichem Herzeleid ganz jung starben, während drei verehelichte Töchter die Eltern überleben sollten.

Noch 1825 hatte sich eines der bedeutendsten Ereignisse in der Entwicklungsgeschichte unseres Komponisten vollzogen, seine Übersiedlung nach Paris, dem damaligen Centrum des musikalischen und künstlerischen Lebens in Europa. Bald nach der Aufführung des „Kreuzfahrers“ in Venedig war derselbe auf das Repertoire der italiänischen Oper zu Paris genommen worden. Der Intendant der letzteren, Herr von Larochefoucauld, und sein artistischer Direktor Giacomo Rossini luden Meyerbeer dringend ein, zur Leitung des Werkes nach der französischen Hauptstadt zu kommen. Im Dezember 1825 folgte er dem schmeichelhaften Ruf, bezog im Hotel Bristol, Rue Vivienne, eine elegante Wohnung, die rasch ein Verkehrsmittelpunkt der bedeutendsten Künstler wurde, und begann die Proben des „Crociato“ zu dirigiren. Obschon sämmtliche Rollen mit Kräften ersten Ranges besetzt waren, Armando von der Pasta, die Palmide von der Mombelli, Aladin von Levasseur, Adrian von Donzelli gesungen wurde, schlug die Oper bei Weitem nicht in dem Maß durch wie auf italiänischen Bühnen. Meyerbeer

hatte daher vermehrten Grund, den mit seinen italiänischen Arbeiten verfolgten Weg aufzugeben, vor Allem aber die Geschmacksrichtung, den nationalen Stil der Franzosen wie die veränderte geistige Strömung der Zeit überhaupt genauer zu erforschen. Er that dies durch eine Reihe von Jahren, während der man ihn vom Genußleben der französischen Hauptstadt völlig absorbirt glaubte, mit jener Unermüdlichkeit und zähen Energie, die ihm bis zum Tode eigen blieb. Den besten Wegweiser für sein eigenes Verhalten gaben ihm die Erfolge, welche um dieselbe Zeit andere Künstler auf dem nämlichen oder verwandten Gebieten davontrugen. Während im romantischen Deutschland Carl Maria von Weber und Louis Spohr melodische Schönheit mit deutscher Gemüthstiefe vermählt, aber auch jene Kunst des Lokalkolorites ausgebildet hatten, die uns im „Freischütz“ wie kühler Waldesodem überschauert, brachte der Franzose Auber das Nationalleben seiner Landsleute, ihre bewegliche Grazie, ihre heitere Sinnenlust zu packender Darstellung auf der Bühne. Keck hingeworfene Melodien, scharf pointirte Deklamation, elastische Rhythmik, eine glänzende Orchesterbehandlung waren die Vorzüge, welche Auber's komische Opern zu Lieblingen seines Volkes machten und trotz der Flüchtigkeit der Faktur, trotz der Oberflächlichkeit der Charakterzeichnung heute noch ihren Reiz ausüben. Aber auch auf dem Gebiet der heroisch-tragischen Oper sollte der Komponist eben jetzt seinen Meisterwurf thun. 1828 erschien die „Stumme von von Portici“, ein Werk von hinreißendem Pathos, mit Bewunderungswürdigem Geschick in die Lokalfarben des Südens getaucht, der unmittelbare Vorläufer der Julirevolution. Und als hätte das romantische Fieber, die Gier nach pittoresken Situationen selbst den Sybariten Rossini, den sinnbestrickenden Sänger der sogenannten Restaurationsepoche angesteckt, schrieb dieser zur nämlichen Zeit an seinem „Wilhelm Tell“, um sich 1830 mit diesem lebenswarmen Tongemälde der Schweiz von einer ganz neuen Seite zu zeigen, zugleich aber auch seine Thätigkeit als Opernkomponist für immer zu beschließen.

Lag somit die Vorliebe für das Romantisch-stimmungsvolle wie für das Lokal- und National-charakteristische gerade damals in der Luft, so mußte man es von vornherein einen glücklichen Griff nennen, als der französische Dichter Delavigne, mit dem sich Meyerbeer wegen eines Operntextes in Verbindung gesetzt, einen Stoff

aus dem französischen Mittelalter, der Blüthezeit des Ritter- und Klosterwesens, in Vorschlag brachte. Robert, der Sohn des Teufels, der alle Mädchen verführt hat, wird durch edle Frauenliebe, durch die heiligen Gesänge der christlichen Religion gerettet und einem würdigeren Dasein zurückgegeben. Sämmtliche dramatische Lieblingsthemen der Romantik waren hier, wie Riehl („Musikalische Charakterköpfe") treffend bemerkt, gewissermaßen zu einem Gesammtbild verbunden, etwas Faust, etwas Don Juan, etwas Freischütz, etwas Zampa. Menschen und Dämonen ringen um den Sieg; dem scenischen Prunk erschien von vornherein der weiteste Spielraum eröffnet. So viel Anziehungskraft der Stoff auf den Komponisten ausübte, wollte er sich indeß doch nicht an die Arbeit machen, ohne vorerst das Visum einer höheren Autorität eingeholt zu haben. Er wandte sich daher an Scribe, den gefeierten Hauptvertreter der damaligen excentrischen Romantik, den unerschöpflichen Erfinder aufregender Situationen und pikanter Gegensätze, den Meister des dramatischen oder richtiger gesagt des drastischen Effektes, dessen specifische Begabung die auffälligste Wahlverwandtschaft mit Meyerbeer's Talent aufweist. Scribe erklärte nach Prüfung der Textvorlage, nur unter der Bedingung als Mitautor auftreten zu können, daß das ursprünglich für die Opéra comique berechnete, mit humoristischen Episoden und gesprochenem Dialog ausgestattete Buch für die große Oper umgestaltet und der heroisch-pathetische Stil konsequent festgehalten werde. Delavigne und Meyerbeer gaben ihre Zustimmung und so entstand denn unter Scribe's entscheidendem Einfluß nach Überwindung zahlloser Schwierigkeiten jenes Monstrum von Phantastik, Schwulst und Unnatur, aber auch packender Situations- und Charaktermalerei, glänzender Diktion, hinreißenden Effekten, das uns heute als Libretto des „Robert" vorliegt. Mit Feuereifer machte sich Meyerbeer an die Arbeit und überreichte das vollendete Werk der Direktion der großen Oper wenige Tage vor Ausbruch der Julirevolution. In dieser hocherregten Zeit wagte man indeß nicht, den Versuch mit einem so kostspieligen Ausstattungsstück zu machen. Monate verflossen; bereits beabsichtigte der Komponist seine Arbeit gänzlich zurückzuziehen, als Dr. Verron, welcher das von der Civilliste gestrichene Operninstitut auf 1. Juli 1831 für eigene Rechnung übernommen hatte, sich verbindlich machte, sofort mit den Proben zu beginnen. Doch verzögerte sich die erste

Aufführung bis zum 22. Nov. 1831, so daß Meyerbeer Zeit genug fand, die ursprünglich einer Baritonstimme zugedachte Rolle Bertrams für den trefflichen Bassisten Levasseur gänzlich umzuarbeiten und sämmtliche Rollen dem Personal aufs sorgfältigste einzustudiren. — Trotz verschiedener störender Zwischenfälle fand die Oper eine begeisterte Aufnahme und mußte am 24. Nov. wiederholt werden. Kaum weniger denn die emphatischen Beifallsbezeugungen erfreute Meyerbeer der Besuch seiner Mutter, welche ohne sein Wissen an dem bedeutungsvollen Tage in Paris eingetroffen war, um nach Beendigung der Darstellung den ruhmgekrönten Sohn in die Arme zu schließen.

In seinem Aufsatz über Scribe's und Meyerbeer's „Robert den Teufel" vom Jahre 1854 (Gesammelte Schriften Bd. III Fol. 48) hat Franz Liszt vortrefflich dargethan, wie Scribe eine neue Grundlage für das Opernlibretto schuf, wie er an die Stelle des breitergossenen, lyrischen Gefühlsausdruckes die spannende Situation oder, richtiger gesagt, eine Reihenfolge von Situationen setzte. Damit hörten die Pracht der Dekoration, der Luxus der scenischen Einrichtung, die Ballette, die Maschinerien, kurz die dem Auge gebotenen Herrlichkeiten auf, eine bloße Nebensache, eine je nach den verschiedenen Theaterkräften bald spärlicher bald reichlicher bewilligte Zugabe der Oper zu sein: sie wurden integrirender Bestandtheil, organisches Glied des Werkes und dienten dazu, das Interesse, die malerische Wirkung des jeweiligen Auftrittes zu erhöhen. Von nun an räumte man der Liebe, die bei Metastasio, dem Muster-Librettisten des 18. Jahrhunderts, alles beherrscht hatte, nur noch einen episodischen Platz ein, man trat aus dem Kreis einfacher, individueller Empfindungen heraus, vervielfältigte aber dafür durch Verwerthung reicherer scenischer Stoffe die dramatische Triebfeder. — Bewunderungswürdig wußte sich nun Meyerbeer der principiellen Idee Scribe's wie seiner ganzen Produktionsweise anzubequemen. „Dieser Autor" sagt Liszt, „konnte nur von einem musikalischen Genie erfaßt werden, welches im Erforschen der akustischen Effekte, in der Instrumentation, in der Harmonie, in der Anwendung und Kombination von Massen- und Einzelwirkung so erfahren war wie Meyerbeer. Die Vorliebe des letzteren für forcirte oder glänzende, bezaubernde, schwindelerregende Eindrücke glich derjenigen Scribe's. Er war ebenso erpicht auf gewaltsame Kontraste, unerwartete An-

tithesen, schreiende Ungereimtheiten, wie Scribe, bediente sich ebenso gern wie dieser eines gewissen Goldschaums, um der Musik bis dahin fremdgebliebene Hilfsmittel zu gewinnen und sie zu befähigen, die Licht- und Schattenseiten des romantischen Dramas jener Epoche auch auf die Oper zu übertragen.“ Die Entfaltung eines bis dahin unerhörten scenischen Reichthums bedingte von selbst auch eine Steigerung der musikalischen Effekte, die Anwendung neuer überraschender Kombinationen, unerhörter Hilfsmittel in Orchester und Chören. Denn ohne diesen verstärkten Reiz wäre die Musik relativ bedeutungslos geworden oder wenigstens zu einer nebensächlichen Rolle verurtheilt gewesen. Jene Situationssucht der Zeit, wie sie sich im Opernlibretto Scribe's wiederspiegelt, hatte aber auch die fernere nothwendige Folge, daß der melodische Stil, der breit ausgeladene Gesang, der die Opera seria beherrschte und den eben erst Rossini zu seiner glänzendsten Entfaltung gebracht hatte, aus seiner Alleinherrschaft verdrängt wurde, daß er der pathetisch-deklamatorischen Ausdrucksweise weichen mußte. Denn nur die letztere vermochte der wechselvollen Handlung, den einander überstürzenden Gegensätzen, den wilden Affekten, deren Tummelplatz das Opernbuch wurde, auch musikalisch gerecht zu werden. Meyerbeer, als der vielseitige aber auch kluge Mann, der er war, suchte gewissermaßen eine Versöhnung zwischen den beiden Faktoren, zwischen melodischem nnd deklamatorischem Stil herbeizuführen, indem er mit der einen Hand koloraturverbrämte Arien ausstreute, wo es sich immer thun ließ, und so dem noch immer weitverbreiteten Kultus der Melodie schmeichelte, während er mit der andern jene leidenschaftlich bewegten, dramatisch beflügelten Scenen schuf, in denen der Gesang gleichsam nicht zu Athem kommt, in denen das Melodische von der fortreißenden Gluth der Deklamation verzehrt wird. Aus diesem Verfahren erklärt sich nun der eigenartige Stil oder, richtiger gesagt, die musikalische Stillosigkeit, welche „Robert den Teufel“ kennzeichnet. Vielleicht in keiner andern Schöpfung treten des Komponisten Mängel und Vorzüge gleich prägnant zu Tage, wie gerade hier, in diesem monströs umfänglichen Tonwerk, das an der Spitze der großen, noch heute auf allen Bühnen befindlichen Opern Meyerbeer's steht. Neben Melodien von bestrickendem Reiz, echt dramatischer Deklamation, einer Rhythmik voll französischer Elasticität, einer glänzenden Orchesterbehandlung treffen wir hier ein

widerliches Kokettiren mit allen möglichen Formen und Klangeffekten, reichverzierte Arien nach italiänischer Schablone neben raffinirt einfachen Liedsätzen oder kunstvoll polyphon ausgearbeiteten Partien, das Accompagnement in der einen Gesangsstrophe bloß von einem Soloinstrument bestritten, in der anderen das volle Orchester in Athem haltend, neben Stellen von echter Empfindung und schlagender Charakteristik hohles Pathos und aufgebauschte Phrase. So erscheint es denn erklärlich, daß das Werk feiner besaitete Künstler, einen Mendelssohn und Schumann, mit Widerwillen erfüllte, während seine zündenden Effekte, sein breiter, echt opernmäßiger Alfrescostil die Massen widerstandslos mit sich fortrissen. Wie zu Paris war letzteres bei der ersten Aufführung in des Komponisten Vaterstadt Berlin der Fall, wo sich freilich ein Theil des gebildeten Publikums entschieden ablehnend verhielt und wo die schwerfällige Textübersetzung des Dresdner Hofrathes Th. Hell die Federn der Kritik verschärfte. Schon hieraus erklärt sich zur Genüge, weßhalb der ruhmsüchtige, gegen Tadel übermäßig empfindliche Komponist von nun an alle seine Opern zuerst in Paris zur Aufführung brachte. Äußerte er doch selbst zu Dr. Schucht, nachdem er das Pariser Sängerpersonal und Orchester als das vortrefflichste der Welt bezeichnet: „Schon das Factum, daß eine Oper, welche in Paris gefällt, die Runde um die Welt macht, könnte einen Komponisten zur Bevorzugung jener Stadt bewegen. — Während die französischen Kunstrichter stets nur das Lobenswürdige des Werkes rühmend besprechen, alles Schöne und Gelungen aufmunternd preisen, die Schattenseiten, die kleinen Verstöße ignoriren oder nur schonend tadeln, während dem beschäftigen sich viele deutsche Kritiker nur damit, Fehler und Schwächen aufzuspüren oder den Autor zu schulmeistern, als hätten sie Quintaner vor sich.“ — Inzwischen waren Meyerbeer nach den ersten Aufführungen des „Robert“ von allerhöchster Seite Zeichen der Anerkennung genug gespendet worden. Louis Philipp hatte ihn zum Ritter der Ehrenlegion, Friedrich Wilhelm III. zu seinem Hofkapellmeister ernannt, welch letztere Stelle freilich einstweilen bloß den Charakter eines Ehrenamtes an sich trug. Im folgenden Jahr 1833 nahm das Institut de France den nach Paris zurückgekehrten Komponisten unter seine Mitglieder auf und die Direktion der großen Oper übertrug ihm die Komposition des wiederum von Scribe verfaßten Hugenotten-

textes. Hier bot sich nun Meyerbeer Gelegenheit, sein Talent an einem geschichtlichen Stoff zu bewähren, die Gestalten der Oper statt auf den phantastischen Nebel mittelalterlicher Sage auf einen bestimmten historischen Hintergrund zu bannen. Schon die Begeisterung, mit der er zur Lösung der großartigen Aufgabe schritt, verbürgte seinen Beruf für dieselbe. Während die Arbeit im besten Gange war, erkrankte seine Frau an einem Brustübel, welches einen längeren Aufenthalt in Italien nöthig machte. So wurde die Vollendung der Oper über den festgesetzten Termin hinaus verzögert und Meyerbeer, der sein Werk um Alles nicht überstürzen wollte, der bei der Detailvollendung seiner Schöpfungen stets die Sorgfalt und Ängstlichkeit selbst war, fand sich veranlaßt, die bedungene Konventionalstrafe von 30,000 Fr. zu bezahlen. Die Direktion wollte sogar das Textbuch überhaupt zurückziehen und ließ sich erst, als kein anderer Komponist dafür gefunden werden konnte, auf die Gestattung einer weitern Zeitfrist ein. Später, als die „Hugenotten“ ihre Probe glänzend bestanden hatten, erstattete sie übrigens Meyerbeer die 30,000 Fr. zurück. Noch während die Komposition im vollen Gange war, hatte dieser bedeutsame Veränderungen am Libretto durchgesetzt, indem der ursprünglich unter den Hauptpersonen figurirende Admiral Coligny beseitigt und dafür der hugenottisch-glaubenseifrige Soldat Marcel eingeschoben wurde. So kam denn endlich am 29. Februar, dem Schalttag des Jahres 1836, die erste Aufführung zu Stande, mit dem trefflichen Nourrit (der schon den Robert kreirt) als Raoul, Mademoiselle Falcon als Valentine, Levasseur als Marcel. Im umgekehrten Verhältnis denn bei „Robert dem Teufel“ ging diesmal die Kritik mit begeisterter Lobpreisung des Werkes voran. Die französischen Beurtheiler wurden nicht müde, den Reichthum dramatischen Lebens, die Fülle individueller Charakteristik, die Meisterschaft hervorzuheben, mit welcher Meyerbeer den geschichtlichen Hintergrund seiner Oper, den wilden Glaubenskampf des 16. Jahrhunderts, zur Darstellung gebracht. Und selbst dasjenige, was uns in Meyerbeer's Werken heute am meisten stört, die Vermengung aller möglichen Stilelemente wurde ihm damals zum Ruhm angerechnet. „Von Frankreich,“ schreibt Heinrich Heine, auf den kosmopolitischen Charakter der „Hugenotten“ als besonderen Vorzug hinweisend, „von Frankreich hat Meyerbeer seine Grazie, die Klarheit, den Sinn für harmonische Anordnung, von Deutschland seinen

überzeugungsvollen Ernst, den Sinn für das Unendliche, und über all diese Gaben gießt die Sonne Italiens ihre melodischen Fluthen." — Solch emphatisches Lob, welches übersieht, daß gerade die dreifach zusammengeschweißte Manier den einheitlichen künstlerischen Stil verunmöglicht, erscheint nun freilich ebenso unpassend und einseitig, wie etwa die negative Kritik Richard Wagner's, der seinem Kollegen nicht bloß das künstlerische Gewissen, sondern sogar allen geschichtlichen Sinn abspricht und behauptet, er habe das historische Gewand der Oper bloß deßhalb gewählt, weil es sich nach Klima und Zeitalter aufs bunteste wechseln ließ, weil es ihm Gelegenheit bot, durch verstärkte Effekte, namentlich das Hereinziehen der Kirche ins Theater auch auf diesem Gebiet den Dekorationsmaler und Theaterschneider auszustechen. — Dem unbefangenen Blick stellen sich die „Hugenotten" als Meyerbeer's bedeutendste Schöpfung, als diejenige Oper dar, in der sein außerordentliches Talent den höchsten Flug genommen hat. So viel Unerquickliches auch hier mit unterläuft, so schwächlich und zwitterhaft einzelne Personen des Stückes, wie diejenige des Haupthelden Raoul und der puppenartigen Königin, erscheinen, so widerlich uns das zweideutige Spiel mit unsittlichen Situationen im zweiten Akt berührt, das wird kein Vorurtheilsfreier zu leugnen vermögen, daß die geschichtliche Idee des Ganzen, der Konflikt fanatisirter Religionsparteien, mit Meisterschaft erfaßt und zur Darstellung gebracht ist. Charakterzeichnungen wie diejenige des eisernen Marcel, des unbeugsam bigotten St. Bris werden stets Bewunderung verdienen, Scenen wie die der Schwerterweihe, wie das große Duett zwischen Raoul und Valentine im vierten Akt Muster echt dramatischer Musik bleiben. Treffend sagt Franz Liszt mit Bezug auf den letzterwähnten Auftritt: „Wenn man dem Dichter fortwährend das Haschen nach Situationen zum Vorwurf macht, so wäre es ungerecht verkennen zu wollen, wie ergreifend diese oft sein können. Denn bewundernswerth ist es, wie im vierten Akt der „Hugenotten" zwei Charaktere in der entscheidenden Stunde sich entwickeln. Während die Befürchtungen der Liebe aller Zurückhaltung, aller Scheu und Bedenklichkeit des Weibes ein Ziel setzen, ihr das Geständnis ihrer Neigung entreißen, erhebt sich die Seele des Mannes zum Heroismus und, das Glück in dem Augenblicke opfernd, wo es seinen Lippen sich nähert, eilt er zum Kampf. Beide zeigen in ihrer Weise den gleichen Muth gleich heftiger Lei-

denschaft. Valentine opfert die Ehre der Liebe — Raoul die Liebe der Ehre.“ — Indeß die „Hugenotten“ ihren Triumphzug durch die Welt begannen, um unter verändertem Titel als „Welfen und Ghibellinen“, „Ghibellinen in Pisa“ u. s. w. selbst da zu erscheinen, wo man vor ihrem bedenklichen Einfluß auf gut katholische Gemüther zurückscheute, hatte Meyerbeer eine längere Erholungsreise angetreten. 1837 besuchte er Baden-Baden, die Bergstraße, wo die Erinnerungen an Vogler und Carl Maria von Weber lebhaft in ihm wach wurden, dann Berlin und Leipzig, wohnte in Weimar der ersten Aufführung der „Hugenotten“ bei und traf erst 1838 wieder in Paris ein. Schon in diese Zeit fällt seine erste Beschäftigung mit der „Afrikanerin“, deren Libretto ihm Scribe bald nach seiner Rückkehr in die französische Hauptstadt übergeben hatte. Doch stiegen so mancherlei Bedenken in dem Komponisten auf, daß er fortwährend Veränderungen vom Verfasser verlangte, bis dieser weiteren Begehren zuletzt eine entschiedene Weigerung entgegensetzte und darauf bestand, die Oper sei in der ursprünglich vereinbarten Form auszuführen. Dem drohenden Proceß entzog sich Meyerbeer 1842 durch seine Abreise nach Berlin, wohin ihn Friedrich Wilhelm IV. unter Verleihung des Ordens pour le mérite als Generalmusikdirektor berufen. Meyerbeer nahm das Amt an, überwies jedoch den damit verbundenen Gehalt von 4000 Thalern den Mitgliedern des Orchesters und Theaterchores. An 20. Mai 1842 fand die erste Berliner Aufführung der „Hugenotten“ vor überfülltem Haus und unter jubelnden Beifallsbezeugungen statt, nachdem vorher schon der vierte Akt im Palais der Prinzessin Augusta von Preußen mit der Ungher-Sabatier als Valentine, Mantius als Raoul und Franz Liszt als Begleiter am Flügel zur Darstellung gelangt war. — Als Meyerbeer während des Jahres 1843 einige Wochen in seinem geliebten Paris zubrachte, erklärte sich der damals in Rom weilende Scribe brieflich zu den verlangten Umänderungen des Afrikanerin-Libretto bereit, insofern der Tondichter gleichzeitig ein neues Textbuch von ihm zur Komposition annehme. Meyerbeer ging auf das Anerbieten ein und empfing das Buch zum „Propheten“, also wiederum ein historisches Sujet, aus der Zeit der mystisch-socialen Kämpfe im 16. Jahrhundert und eben deßhalb den socialistischen Stimmungen der vierziger Jahre trefflich entgegenkommend. Bereits hatte der Musiker in Berlin daran zu schreiben begonnen, als ihn

der König selbst mit einer andern Aufgabe betraute. In der Nacht vom 18./19. August 1843 war das Berliner Opernhaus in Flammen aufgegangen. Der von Oberbaurath Langhans geleitete Neubau sollte mit einem passenden Festspiel eingeweiht werden. Zu diesem Zweck schrieb Ludwig Rellstab den Text zum „Feldlager von Schlesien" und Meyerbeer wurde die Komposition übertragen, die er während eines Sommeraufenthaltes in Dresden 1844 beendigte. Am 7. Dec. dieses Jahres fand die Eröffnungsfeier des neuen Musentempels statt. Die Oper, eine durch und durch patriotische Schöpfung, wirkte mit ihren pittoresken Soldatenscenen, ihrem melodischen Schwung und Feuer um so zündender, als schon nach den ersten Vorstellungen Jenny Lind die Rolle der Vielka übernahm und von Meyerbeer persönlich instruirt zu unvergleichlicher Darstellung brachte. „Hier," sagt Adolf Bernh. Marx in seinen „Erinnerungen", „namentlich in den Soldatenliedern traten Schlag auf Schlag Züge so specifischer Wahrheit hervor, daß kein Komponist irgend einer Zeit sie glücklicher hätte treffen können."

Von weiteren Arbeiten aus der Mitte der vierziger Jahre seien erwähnt eine Anzahl Psalmen und Motetten für den nach dem Muster der Sixtinischen Kapelle zu Rom 1843 gegründeten königl. Domchor, ferner das „Hoffest zu Ferrara", ein wiederholt zur Aufführung gelangtes Festspiel mit lebenden Bildern, der Fackeltanz in Bdur zur Vermählung des Kronprinzen Max von Baiern und der Prinzessin Marie von Preußen, der Marsch der bairischen Schützengilde nach Versen Ludwigs I. für Chor, Solostimmen und Blechinstrumente, endlich die im Auftrag des Königs unternommene, aber unvollendet gebliebene Komposition der Chöre zu Äschylos' „Eumeniden".

Von den Zügen uneigennütziger Künstlergesinnung und edler Humanität, an denen Meyerbeer's Leben und besonders dieser Berliner Abschnitt überreich ist, heben wir bloß einige hervor: 1844 und 1845 setzte er es durch, daß den Komponisten seitens der königl. Theater 10 % des jedesmaligen Kassenertrages ihrer Werke zugesichert und bestimmt wurde, alljährlich seien drei Opern lebender deutscher Tondichter aufzuführen. Am 7. Febr. 1845 veranstaltete er zu Gunsten des Fonds für ein Weberstandbild eine Aufführung der „Euryanthe", bei welcher Jenny Lind die Titelrolle übernahm und die 6000 Thlr. abwarf. Auf sein rastloses Betrei-

ben wurde den 26. Mai 1845 Félicien David's Sinfonie-Ode „Die Wüste" in Gegenwart des Komponisten zu Potsdam und den 26. und 27. Juli gleichen Jahres Spohr's neue Oper „Die Kreuzfahrer" im königl. Opernhaus zu Berlin aufgeführt, wobei Meyerbeer dem greisen Komponisten eigenhändig einen Lorbeerkranz auf die Stirne drückte. Während seines Wiener Aufenthaltes 1847 unterstützte er daselbst in hochherziger Weise eine alte Wittwe, die ihm als Abkömmlingin Gluck's empfohlen wurde. Nach Lortzing's Tod 1851 veranlaßte Meyerbeer die Bildung eines Hilfskomités, durch dessen Bemühungen die Hinterlassenen des Komponisten eine Summe von 16,000 Thlr. erhielten.

Schon im Spätherst 1845 hatte Meyerbeer um seine Entlassung aus dem Hofdienst nachgesucht, indeß bloß einen Urlaub auf ein Jahr erlangt, der dann später auf unbestimmte Zeit verlängert wurde. Abgesehen davon, daß ihn die amtlichen Funktionen an der Arbeit des Komponirens hinderten, war unser Künstler seiner höflich feinen, sensiblen Natur gemäß kein Freund des Dirigirens. „Ich eigne mich überhaupt nicht gut zum Dirigenten," schreibt er den 2. März 1857 an Dr. Schucht, „Man sagt, ein tüchtiger Kapellmeister muß ein gut Theil Grobheit haben. Ich will das nicht bejahen. Mir ist eine solche Grobheit stets zuwider gewesen. Es macht einen sehr unangenehmen Eindruck, wenn gebildete Künstler mit Worten traktirt werden, die man keinem Bedienten sagt. Grobheit verlange ich nicht von einem Dirigenten, aber er muß energisch auftreten, scharfe Verweise ertheilen können, ohne grob zu werden, und darf bei den schärfsten Rügen den Anstand nicht verletzen, zugleich muß er so viel Jovialität entfalten, um sich die Liebe sämmtlicher Künstler zu erwerben; sie müssen ihn lieben und fürchten. Nie darf er Charakterschwäche blicken lassen; das beeinträchtigt den Respekt ungemein. Ich kann nicht so energisch, schneidend auftreten, wie es beim Einstudiren erforderlich ist, und überlasse daher die Funktion sehr gern den Kapellmeistern. — Die Proben haben mich zuweilen krank gemacht."

Nachdem Meyerbeer Anfangs Winter 1845 wiederum Paris aufgesucht, um mit Scribe über den seiner Vollendung entgegengehenden „Propheten" sowie über die „Afrikanerin" und eine Umarbeitung des „Feldlagers" für die französische Bühne zu verhandeln, ging er bei Beginn des Jahres 1846 an die Komposition der

Ouverture und Zwischenaktsmusik zum Trauerspiel „Struensee", dem Hauptwerk seines früh verstorbenen Bruders Michael Beer. Er wollte die Mutter damit überraschen und zugleich dem Todten ein würdiges Denkmal der Erinnerung weihen. Am 19. September 1846 fand im königl. Schauspielhaus die erste Aufführung statt und hinterließ einen tiefen Eindruck. Die Ouverture besonders hat echt symphonischen Zug und athmet ein ergreifendes Pathos. Um diese Zeit gelangte von Pokorny, dem Direktor des Theaters an der Wien, das Gesuch an Meyerbeer, er möchte ihm das angemessen umzuarbeitende „Feldlager in Schlesien" überlassen, welches mit Jenny Lind als Trägerin der Hauptrolle zu einer Art Musteroper gestaltet werden und der heruntergekommenen Bühne wieder aufhelfen sollte. Meyerbeer trat namentlich im Interesse seines holden Schützlings für das Projekt ein und erklärte sich sogar zur unentgeltlichen Übergabe der Partitur bereit, unter der Bedingung, daß ihm selbst die Direktion überlassen, eine Vermehrung des Orchesterpersonals und des vorhandenen Chors um 100 Personen vorgenommen und Jenny Lind für jeden Abend ein Honorar von 1000 Gld. zugesichert würde. Pokorny war mit allem einverstanden und am 18. Febr. 1847 schon erschien die Oper unter dem Titel „Vielka" auf der Wiener Bühne. Der Beifall war ein immenser. Jenny Lind wurde vergöttert, auf den Komponisten eine Medaille geprägt und derselbe mit Ovationen aller Art nahezu erdrückt. Noch im Frühling des nämlichen Jahres wiederholte sich der Taumel in London, wo „Vielka" gleichfalls mit der schwedischen Nachtigall unter Lumley's Direktion über die Bretter der königl. italiänischen Oper ging. — Dann ruhte Meyerbeer einige Sommerwochen in Franzensbad aus und pflog daselbst mit Konradin Kreutzer zwanglos heitern Verkehr, während der gleichfalls anwesende Ritter Spontini seine eifersüchtige Verbitterung gegen den ruhmgekrönten Kollegen unverhohlen genug an den Tag legte. Den größten Theil des Jahres 1848 brachte unser Musiker in Paris zu, um daselbst seinen „Propheten" zu vollenden, der Operndirektion einzureichen und sofort mit den Proben zu beginnen. Mit elektrischer Spannung erwartete man das Riesenwerk, für das längst alle Hebel der Reklame in Bewegung gesetzt waren. Hatte doch Meyerbeer, wenn wir Heinrich Laube in seinen „Erinnerungen" glauben sollen, eine förmliche Kanzlei zur regelrechten Besorgung der öffentlichen Stimmung. „Leise

wurde in Paris, in London, in Berlin, in Leipzig präludirt, wenn etwas von ihm kommen sollte, auch wenn's nur eine Wiederaufnahme seiner Oper war, und von Woche zu Woche wuchs das Präludium zu stärkerem Ton und die Zahl der Städte und ihrer Zeitungen wurde immer größer und die Fragen und die Notizen erhoben sich bis zum Forte, ja zum Fortissimo, bis der Paukenschlag eintrat mit der wirklichen Aufführung. Es war ein wohlgeleitetes Preßbureau." Zu Paris selbst wurde Meyerbeer in dieser Diplomatie des Erfolges hauptsächlich durch einen gewissen M. Gouin, Unterdirektor der Postverwaltung unterstützt, der, dem Künstler mit Leib und Seele ergeben, all seine freie Zeit auf das Geschäft der Reklame verwandte und dabei eine Personen- und Sachkenntnis, einen Eifer, eine unermüdliche Energie entfaltete, daß Heinrich Heine das Witzwort ausgehen ließ, es sei überhaupt höchst zweifelhaft, ob Meyerbeer den „Robert" und die „Hugenotten" geschaffen habe und ob nicht vielmehr M. Gouin deren Verfasser sei. — Am 16. April 1849 gelangte der „Prophet" zur ersten Aufführung. Roger gab den Lucas, Madame Viardot-Garcia die Fides. Die Gunst der Zeit, in der noch die revolutionäre Bewegung des Vorjahres nachzitterte, trug das Ihrige dazu bei, den Erfolg zum denkbar glänzendsten zu machen. Im „Propheten" hat Meyerbeer das dem historischen Musikdrama entsprechende Princip der Massenemancipation noch glänzender und konsequenter durchgeführt, denn in den „Hugenotten". Chöre und Ensemblesätze treten hier aufs bedeutsamste hervor; durchwegs spielen sich die individuellen Leidenschaften auf dem Hintergrund eines mächtig bewegten Volkslebens ab. Trotzdem befriedigt der „Prophet", als Kunstwerk betrachtet, weit weniger denn die „Hugenotten", ja selbst denn der „Robert". Der Grund liegt in dem Mangel einer konsequent durchgeführten geschichtlichen Idee. Johann von Leyden ist, nach Scribe's Libretto, kein Held, der für seine Überzeugung in den Kampf geht und tragisch endet; er ist von Anfang an ein selbstbewußter Betrüger, der sich nur deßhalb an die Spitze der kirchlich-socialen Bewegung stellt, damit er seinen persönlichen Rachedurst befriedigen kann. So vermag er uns auch nicht das geringste sittliche Interesse einzuflößen und all seine pathetischen Gefühlsäußerungen, seine Gebete und Siegeshymnen stellen sich als eitel Prahlerei und Lüge dar. Vielleicht an keiner Stelle der Oper

tritt dies auffälliger zu Tage als in dem bekannten Triumphgesang am Schluß des dritten Aktes „Herr, dich in den Sternenkreisen“, der trotz seiner Harfen- und Posaunenklänge zum innerlich Hohlsten, Banalsten gehört, was Meyerbeer geschrieben. Und ähnlich wie mit dem Propheten selbst verhält es sich mit den Wiedertäufern, mit Obermann, ja auch mit der vielgerühmten und doch so unsicher wie möglich gezeichneten Mutter Fides. Im ganzen Stück tritt nur ein wahrer Charakter auf, derjenige Bertha's, deren Partie denn auch trotz einzelner störender Bravourkadenzen den relativ reinsten Eindruck hervorbringt. Wohl das Beste an der Oper ist gleich die Exposition, welche die landschaftliche Stimmung, jene eigenartige Melancholie, die über Hollands Fluren webt, nicht weniger meisterhaft zeichnet als das düster revolutionäre Element in dem Auftreten der drei Anabaptisten. — Unter den zahlreichen Ehren, welche der „Prophet“ dem Komponisten brachte, stand seine Ernennung zum Kommandeur der Ehrenlegion durch Dekret des Präsidenten der Republik vom 3. Mai 1849 obenan. Nachdem Meyerbeer im Juli desselben Jahres der nicht weniger glorreichen ersten Aufführung seiner Oper in London beigewohnt, brachte er zu seiner Erholung längere Zeit auf Reisen und im Bad Gastein zu. Nach Berlin zurückgekehrt studirte er für den Geburtstag seines Königs, den 15. Okt. 1849 Richard Wagner's „Rienzi“ als Festoper ein, wie er sich denn stets des viel verkannten Rivalen angenommen, denselben schon 1839 in Boulogne mit Empfehlungen für Paris ausgestattet und durch Zuschrift vom 8. März 1841 an den Generalintendanten von Lüttichau die Aufführung des „Rienzi“ im Dresdener Hoftheater aufs wärmste empfohlen hatte. „Herr Richard Wagner aus Leipzig“, hieß es in dem betreffenden Brief, „ist ein junger Komponist, der nicht allein eine tüchtige musikalische Bildung, sondern auch viel Phantasie hat, außerdem eine allgemeine litterarische Bildung besitzt und dessen Lage wohl überhaupt die Theilnahme in seinem Vaterlande in jeder Beziehung verdient. — Möge der junge Künstler sich des Schutzes E. E. zu erfreuen haben und Gelegenheit finden, sein schönes Talent allgemeiner anerkannt zu sehen!“ Welchen Dank Wagner dem Kollegen später in seinen Schriften abstattete, ist bekannt. Im Winter 1849/50 finden wir Meyerbeer abermals in Paris. Er wünschte das „Feldlager in Schlesien“ französisch bearbeitet zu haben, wofür ihm Scribe als neutralen

Hintergrund das russische Reich und die Zeit Peters des Großen vorschlug. Die Annahme der Proposition bedingte freilich nicht bloß eine vollständige Umarbeitung der bisherigen Oper, sondern auch die Neuschaffung einer ganzen Reihe von Solo- und Ensemblenummern. Außer dieser Aufgabe sowie der Komposition eines zweiten Fackeltanzes zur Hochzeitsfeier der Prinzessin Charlotte von Preußen mit dem Erbprinzen von Sachsen-Meiningen war das Jahr 1850 hauptsächlich der sorgfältigen Vorbereitung des „Propheten“ für Berlin gewidmet, wo die Oper am 28. Okt. über die Bühne ging und großen Beifall fand. 1851 schrieb Meyerbeer für die Enthüllungsfeier des Standbildes Friedrichs des Großen von Rauch eine „Festode“ nach Worten von A. Kopisch, welche später als „Ode an Jupiter“ auch anderwärts aufgeführt wurde und wofür ihn die Akademie der Künste in Berlin zum Mitglied der musikalischen Sektion ihres Senates ernannte. Ein gastrisch-nervöses Fieber nöthigte ihn, während des Sommers eine längere Kur in Spaa zu machen, die er 1852 wiederholte. Neben der noch immer unvollendeten Transformation des „Feldlagers“ in den „Nordstern“ beschäftigte ihn im letzteren Jahre die Komposition einer Festkantate von Goldtammer für Solo, Chor und Orchester, mit der er die Feier der silbernen Hochzeit des Prinzen und der Prinzessin Karl von Preußen (26. Mai 1852) verherrlichte.

Eine kaiserliche Einladung nach Petersburg zur Aufführung seiner Struenseemusik schlug er aus. Dagegen sah ihn der Herbst abermals in Paris, wo er mit Scribe das Buch zum „Nordstern“ endlich definitiv bereinigte und das umgearbeitete Libretto zur „Afrikanerin“ unter dem Titel „Vasco de Gama“ in Empfang nahm. Die bisherige Partitur der Oper deponirte er sorgfältig verpackt und mit der Umschrift „Vecchia Afr.“ versehen in seinem Archiv. Nach Berlin zurückgekehrt, schrieb er zum Geburtstage der 87jährigen Mutter den 91. Psalm „Trost in Sterbensgefahr“ für Solo und achtstimmigen Chor nieder und führte denselben am 8. Mai mit dem Domchor vor dem königlichen Hof in Potsdam auf. Unmittelbar darauf folgte die Komposition des schwungvoll großartigen, lebhaft an Carl Maria von Weber erinnernden Fackeltanzes in Cmoll zur Vermählungsfeier der Prinzessin Anna von Preußen mit dem Prinzen Friedrich von Hessen, 28. Mai 1853. — Von den zahlreichen Ehren, die ihm das Jahr eintrug, seien bloß die

Verleihung des Max Josephordens durch den Kaiser von Österreich und des neugestifteten Maximiliansordens für Kunst durch den König von Baiern erwähnt. Nach abermaligem Sommeraufenthalt in Spaa langte Meyerbeer Mitte Oktober in Paris an, um mit den Proben des vollendeten „Nordstern" zu beginnen. Die Bedenken der Direktion, das Werk Angesichts des eben gegen Rußland ausgebrochenen orientalischen Krieges zur Aufführung zu bringen, schlug eine Erklärung Napoleons nieder, und am 16. Febr. 1854 kam das Werk in der Opéra comique auf die Bühne. Obschon die Oper bunter, stillos-zerfahrener ist als all die früheren, was sich aus ihrer Entstehungsgeschichte hinlänglich erklärt, wurde sie sofort Lieblings- und Zugstück der Pariser und bereits den 16. Febr. 1855 zum 100. Mal gegeben. — Das Jahr 1854 gestaltete sich für Meyerbeer zu einem Abschnitt schmerzlicher Trauer, da der Tod am 27. Juni seine Mutter hinwegnahm. Während er seine Familie nach Interlaken gesandt hatte, hielt er stille Einkehr in sich selbst und suchte Trost in seiner Kunst, indem er eine Anzahl von Bußpsalmen bearbeitete. Ein Versuch, die Leitung der Proben für die „Nordstern"-Aufführung in Wien zu übernehmen, scheiterte an seinem körperlich und geistig gedrückten Zustand, und erst, nachdem er längere Zeit in den Bädern von Spaa verweilt, wagte er es, der herzlichen Einladung des Königs von Würtemberg zum Début des „Nordstern" nach Stuttgart zu folgen. Letzterer erschien als Galaoper am Geburtstag des Königs, dem 27. Sept. 1854, zuerst in Deutschland und fand die glänzendste Aufnahme. Ähnliche Huldigungen, wie sie Meyerbeer in Stuttgart zu Theil wurden, wiederholten sich übrigens, als die Oper 1855 ebenfalls im Beisein des Komponisten über die Bühnen von Dresden, Coventgarden zu London und Wien ging. Von Wien reiste Meyerbeer nach Venedig, um seine abermals wankende Gesundheit im sonnigen Süden zu stärken. Abgesehen von einigen kleineren Stücken, worunter die Barcarole »a Venezia«, arbeitete er hier an seiner „Afrikanerin", deren letzte Akte nunmehr nach Indien verlegt wurden, weil Scribe durchaus den Götterkultus jenes Priesterstaates als zugkräftiges Moment verwenden wollte. Erst im Mai 1856 finden wir den Komponisten wieder in Berlin, wo er das von Barbier und Carré verfaßte, für die Pariser Opéra comique bestimmte Libretto zur „Dinorah" oder, wie sie damals betitelt war, den „Goldsuchern" vorfand. Die Neu-

heit der Aufgabe, der dorfgeschichtlich-idyllische Stoff reizten den trotz zunehmender Kränklichkeit phantasiefrischen und unermüdlich regsamen Musiker, der noch jetzt in seinem traulich-stillen, nach dem Thiergarten hin gelegenen Arbeitszimmer alle Tage von Morgens früh bis Nachmittags 2 Uhr zu komponiren pflegte, erst gegen 3 Uhr Besuche annahm, um 4 oder halb 5 Uhr zu Mittag aß und Abends regelmäßig Konzert oder Theater besuchte. — Royer, der Direktor der großen Oper in Paris, welcher im Juli 1856 nach der Spreestadt reiste, um die angeblich fertige „Afrikanerin“ durch Überrumpelung zu erlisten, erhielt auch diesmal einen Wechsel auf die Zukunft, während die Partitur des neuen Werkes lebhafte Fortschritte machte. Nach der üblichen Sommerfrische in Spaa und einem kurzen Besuch in der französischen Hauptstadt befand sich Meyerbeer schon am 19. September wieder in Berlin und vergrub sich neuerdings in seine Noten. Der Arbeit an der komischen Oper zur Seite ging die Komposition eines Brautgesanges von Rellstab, für Solo, Chor und Orchester, den er zur Vermählung der Prinzessin Luise von Preußen mit dem Prinzregenten von Baden in einem Galakonzert aufführte. Doch nöthigten ihn ein Kehlkopf- und namentlich ein bedrohliches Augenleiden schließlich zum Stillstand. Nachdem er sich 1857 durch eine längere Kur in Spaa gekräftigt, traf er zu Paris mit den Dichtern der „Dinorah“ die letzten Verabredungen und unterhandelte mit Scribe neuerdings über die ihn noch immer nicht befriedigende „Afrikanerin“. Letzterer konnte diesmal nach schneidigen Auseinandersetzungen erst durch ein erhebliches Reugeld gefügig gemacht werden. Die schwere Erkrankung seiner in Nizza weilenden Tochter veranlaßte Meyerbeer, seinen Pariser Aufenthalt plötzlich abzubrechen und am 19. November südwärts zu reisen.

Bis zum Frühjahr 1858 verweilte er zu Nizza, dessen herrliche Lage ihn mit Zaubermacht fesselte. Da auch die Kranke bald wieder genas, wurde dieser südliche Winter einer seiner glücklichsten und zugleich schöpferisch reichsten. Hier schrieb er außer dem vierten Fackeltanz in Cdur zur Vermählung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen und der Prinzessin Viktoria von England, der am 28. Jan. 1858 nach Berlin abging, ganze Abschnitte der „Dinorah“ sowie die gelungensten Nummern der „Afrikanerin“, das Duett des zweiten Aktes, die Staatsrathsscene, die

Adamastorstrophen Nelusko's. In Berlin, wohin er Anfangs Mai 1858 zurückgekehrt, beschäftigte ihn zunächst das musikalische Programm zur Vermählung der Prinzessin von Hohenzollern mit dem König von Portugal, dann die Komposition seines bekannten vierstimmigen Paternoster sowie die Vollendung der komischen Oper „Dinorah". Seinen Sommeraufenthalt nahm er diesmal zu Schwalbach, brachte dann noch einige Tage in Baden-Baden zu und begab sich im Spätherbst nach Paris, um die Proben zur „Dinorah" oder: „der Wallfahrt nach Ploërmel" — welcher Name der Oper übrigens nach allen möglichen Versuchstitulaturen erst unmittelbar vor der Aufführung verliehen wurde, — an die Hand zu nehmen. Als das Werk am 4. April 1859 zum ersten Mal in Scene ging und der verlegene Komponist am Schluß auf die Bühne genöthigt wurde, erhob sich unter donnerndem Jubel das ganze Haus und Marie Cabel, die treffliche Darstellerin der Hauptrolle, drückte dem Meister den aus der kaiserlichen Loge geflogenen Lorbeer auf die Stirn. Auch im Coventgardentheater zu London, für welches Meyerbeer den Dialog nach italiänischer Sitte in Recitative umgewandelt, debütirte die Oper am 25. Juni 1859 aufs glänzendste. So anmuthsvolle, dramatisch wirksame Partien „Die Wallfahrt nach Ploërmel" enthält (wir erinnern bloß an das Schattenspiel und die Legende der Wahnsinnigen im zweiten Akt), gehört das Werk dennoch zu Meyerbeer's schwächeren Schöpfungen. Wie die bretonische Legende durch die manierirte Textbehandlung seitens der Herren Barbier und Carré den Beigeschmack des Erkünstelten, Gesucht-naiven erhalten hat, so muthet uns die Schlichtheit der musikalischen Darstellung vielfach affektirt an. Man fühlt allzusehr heraus, daß das ländlich Einfache, die Harmlosigkeit naiver Existenzen nicht das geeignete Objekt für die reflexionsreiche, farbenlüsterne Phantasie unseres Komponisten bildet. Der Mischung von Tannenduft und Weihrauch, welche dem Stoff entspräche, der idyllisch-träumerischen Natur-Stimmung, die sich über das Ganze breitet, ist eine allzu starke Dosis Pariser Salonluft, ja — sagen wir es deutlicher — jenes selbstgefällig gepflegten Haut-goût beigesellt, der nun einmal sämmtliche Arbeiten Meyerbeer's mehr oder weniger pikant umwittert. Wie wenig Sinn für das Schlicht-graziöse, Heiter-komische Meyerbeer besaß, beweist gleich die Prologouverture der Oper mit ihren raffinirten Kombinationen, der Gegenüberstellung fromm angehauchten Chorgesanges

und üppigen Orchesterpompes, die zwar ihren Effekt auf die Menge nie verfehlen wird, die aber vom echtem Lustspielcharakter so weit entfernt ist wie der Himmel von der Erde. — Nachdem Meyerbeer auch 1859 die Bäder von Schwalbach besucht, welchen er in seiner letzten Lebenszeit den Vorzug vor denjenigen zu Spaa gab, traf er am 24. September in Paris ein, um daselbst sofort für die Säkularfeier Schiller's in Anspruch genommen zu werden. Bei dem großartigen Fest, welches am 10. Nov. im Cirkus der Kaiserin zu Ehren des deutschen Dichters stattfand, bildete die Aufführung der von Ludwig Pfau verfaßten Kantate und des gleichfalls von Meyerbeer komponirten Schillermarsches den Glanzpunkt. Auch die Komposition eines Strophengesanges für Baßsolo, Chor und Orgel, zu welchem die Versübersetzung der „Nachfolge Christi“ von Corneille den Text lieferte, fällt in die nämliche Zeit. Und wie er Schiller, den Lieblingspoeten seiner Mutter, mit schwungvollen Tönen verherrlicht, so gedachte er im folgenden Jahr auch dem Komponisten des „Faust“ seinen künstlerischen Tribut abzutragen. Hatte doch Goethe selbst 1829, also vor dem Erscheinen des „Robert“, da Meyerbeer noch ganz in die Netze Rossini's verstrickt schien, zu Eckermann geäußert: „Mozart hätte den „Faust“ komponiren müssen; Meyerbeer wäre vielleicht dazu fähig, allein der wird sich auf so etwas nicht einlassen, er ist zu sehr mit italienischen Theatern verflochten“. Jetzt, nachdem der unsterbliche Dichter längst zu Grabe gegangen, schien es, als wolle Meyerbeer sein bedeutungsvolles Wort wenigstens einigermaßen rechtfertigen. Henri Blaze de Bury hatte ein Schauspiel „Goethe's Jugendjahre“ verfaßt und dem Odéon-Theater in Paris eingereicht. Auf seinen Wunsch schrieb unser Komponist eine Art Intermezzo mit Orchestervorspiel, Solosätzen und unsichtbaren Chören dazu. Nebelähnlich ziehen an dem jungen Poeten die Gestalten seiner späteren Werke vorüber; dem „Mignonlied“ folgen der „Erlkönig“, der „Parzengesang“ aus „Iphigenia“, „Osterhymne“, „Kirchenscene“ und „Verklärung“ aus „Faust“ u. s. w. Doch wurde die Arbeit nicht abgeliefert, während der folgenden Jahre durch die „Afrikanerin“ in den Hintergrund gedrängt und gelangte schließlich gleich einer ebenfalls vollendeten biblischen Oper „Judith“ in den testamentarisch sicher gelegten Nachlaß Meyerbeer's, wo sie heute noch unangetastet ruht. Am 21. December 1859 wohnte Meyerbeer der ersten Darstellung seiner „Dinorah“ zu Stuttgart bei

und wurde um so schmeichelhafter gefeiert, da er die Partitur der Oper dem König von Würtemberg gewidmet hatte. Nachdem der Komponist dann am 14. Jan. 1860 auch der ersten Vorstellung des Werkes in Dresden assistirt, verweilte er mehrere Wochen zu Berlin. Er führte dem dortigen Hof in einem Galakonzert verschiedene seiner neueren Arbeiten vor, worauf er einer Einladung des Herzogs von Sachsen-Coburg nach Gotha folgte, um an der Seite des Fürsten die von diesem komponirte Oper „Diana von Solange" anzuhören. Nach längerer Kur in Ems und Schwalbach sowie erneuten Konferenzen mit Scribe in Paris kehrte er gegen Mitte September in die preußische Hauptstadt zurück und arbeitete eifrig an seiner „Afrikanerin". Häufiges Unwohlsein sowie der Tod verschiedener künstlerischer Freunde mahnten ihn zur Eile. Schon 1859 waren Ludwig Spohr und Lord Westmoreland dahingeschieden; am 28. Nov. 1860 und 21. Feb. 1861 folgten Ludwig Rellstab und Eugen Scribe. Aber auch Meyerbeer's verehrter König Friedrich Wilhelm IV. legte am 2. Jan. 1861 sein Haupt zur ewigen Ruhe nieder. Den August letztgenannten Jahres brachte Meyerbeer in Ems zu, schrieb hierauf im September seiner Stellung als Generalmusikdirektor gemäß den Krönungsmarsch sowie eine von Hans Köster gedichtete „Festhymne" für die Krönung Wilhelms I. in Königsberg nieder, entzog sich indeß den dortigen Festlichkeiten, indem er sich krank meldete. Dagegen führte er beide Werke am 24. Okt. beim Einzug des Fürsten zu Berlin im weißen Saale des Königl. Schlosses auf und empfing dafür den neugestifteten Kronenorden II. Klasse. Dann nahm ihn eine neue Gelegenheitskomposition in Anspruch. Für das Einweihungskonzert der Londoner Weltausstellung wurden die berühmtesten musikalischen Vertreter der drei Hauptnationen, Auber, Verdi und Meyerbeer, um Einreichung je eines „Fest-Marsches" ersucht. Meyerbeer entledigte sich der Aufgabe, indem er eine Marschsuite, bestehend aus Triumph-, Religiösem und Geschwind-Marsch, schrieb. Das Werk, welches zuletzt in das englische Volkslied „Rule Britannia" ausmündet, erregte bei der großartigen Feier des 1. Mai 1862 einen nicht enden wollenden Beifallssturm und wurde dem anwesenden Komponisten aufs schmeichelhafteste verdankt. Das Direktorium der Ausstellung beschenkte Meyerbeer überdies mit einem prachtvoll verzierten Kästchen, das drei goldene Medaillen enthielt.

Nach kurzer Erholung in Ems und Schwalbach legte Meyerbeer endlich die letzte Hand an die „Afrikanerin“. Am 25. December entstand das berühmte Duett zwischen Vasco und Selika im vierten Akt. Da sich trotz allen Suchens kein Sänger für die Hauptrolle finden wollte, der den Ansprüchen des Komponisten gewachsen gewesen wäre, erklärte er sich schließlich mit Naudin's Stimmruine einverstanden, während als Trägerin der Selika Madame Sax in Aussicht genommen war. Von der rastlosen Arbeit angegriffen, aber heiter gestimmt und mit dem Ergebnis seiner Thätigkeit zufriedener denn gewöhnlich, reiste Meyerbeer Anfangs Juni über Frankfurt am Main nach Ems, verweilte daselbst bis Ende Juli, begab sich dann nach Schwalbach und zuletzt noch in das Seebad Dieppe, um seine Kräfte für den Pariser Winter möglichst zu stärken. Trotzdem wollte sein Körper dem elastischen Geist nicht mehr recht gehorchen, als er Mitte Oktober in der französischen Hauptstadt eintraf. Die kaiserlichen Einladungen zu Hoffesten und den Decemberjagden ausschlagend feilte er unablässig an seiner Partitur, stellte praktische Studien im Opernhaus an, ja trug sich bereits mit neuen Entwürfen. Die Übergabe der vollendeten Partitur der „Afrikanerin“ an den Minister und Marschall Vaillant Anfangs Frühjahr 1864 gestaltete sich zu einem förmlichen Staatsakt, wodurch das Tonwerk gewissermaßen für ganz Frankreich gewonnen wurde. Schon hatten die Proben begonnen und rüstete sich Meyerbeer für eine Fahrt nach Brüssel, um unter den dortigen Sängern nochmals Umschau zu halten, als er den 26. April von einem stärkeren Unwohlsein befallen wurde. Rasch nahm nunmehr die Schwäche überhand. Am 1. Mai trafen seine beiden Töchter aus Baden-Baden ein; ihre Krankenpflege sollte nur wenige Stunden dauern. Nachdem der Komponist Abends den Anwesenden mit freundlich ruhiger Stimme noch eine gute Nacht gewünscht, begannen Montags den 2. Mai 1864 früh Morgens seine Pulsschläge zu stocken und um 5 Uhr 40 Minuten war er eine Leiche. In einem versiegelten Papier fand man die Weisung vor, seinen Körper wohlbewacht vier Tage lang auf dem Bett liegen zu lassen, wozu ihn seine stete Furcht vor dem Scheintod veranlaßt hatte. Der Auftrag wurde natürlich strikt befolgt. Erst am 6. Mai fand die Überführung des Todten, der in der Familiengruft der Heimat beigesetzt werden sollte, aus seiner letzten Pariser Woh-

nung, Rue Montaigne Nr. 2, nach dem Nordbahnhof statt. Das Trauergeleit war ein unabsehbares, die ganze Feier von einer Großartigkeit wie beim Heimgang eines Fürsten dieser Erde. Die Zipfel des Tuches, das den durch 6 Pferde gezogenen Leichenwagen bedeckte, trugen der 80jährige Auber, Director des Konservatoriums, Marschall Magnan, Marschall Vaillant und Graf von der Goltz, der preußische Botschafter in Paris. Am reich dekorirten Bahnhof sprachen Beulé, Vertreter des Instituts, Saint-Georges Namens der Gesellschaft dramatischer Schriftsteller und Komponisten, Baron Taylor, Vorsitzender des Musikvereins, Direktor Perrin, Ullmann, Oberrabbiner Frankreichs, der Volksvertreter Emil Ollivier. Am 8. Mai Abends langte der Sarg in Berlin an und Tags darauf erfolgte hier die Beerdigung, an der sich die ganze Stadt betheiligte, Rabbiner Dr. Joel aus Breslau hielt die Leichenrede. Die Königlichen Solosänger trugen einige der von Meyerbeer komponirten geistlichen Lieder Klopstock's vor der Opernchor sang B. A. Weber's: „Rasch tritt der Tod den Menschen an". — Die Stelle, wo Meyerbeer neben seiner Mutter ruht, bezeichnet eine prunklose marmorne Tafel mit Namen, Geburts- und Todesjahr des Komponisten.

Sein Testament entsprach dem echt humanen Sinn, den er stets an den Tag gelegt. Von kleineren Legaten abgesehen, bestimmte er 10,000 Thlr. zu einer Stiftung für junge Tonkünstler, welche mit den Zinsen Paris, Italien, Deutschland bereisen sollten, 10,000 Fr. für die Société des auteurs et compositeurs dramatiques, 10,000 Fr. endlich für die Association des artistes musiciens zu Paris. — Die Partitur der „Afrikanerin" wurde der letztwilligen Anordnung Meyerbeer's entsprechend durch Fétis, den Direktor des Brüsseler Konservatoriums einer sorgfältigen Revision unterworfen. Am 28. April 1865 fand unter Entfaltung einer bis dahin unerhörten Dekorationspracht bei überfülltem Hause die erste Aufführung in Paris statt und erregte, obwohl sie über sechs Stunden dauerte, einen unbeschreiblichen Enthusiasmus. Unmittelbar darauf erschien das Werk, an dem man einige Kürzungen vorgenommen, auch in London und Madrid, im November 1865 zu Berlin und Darmstadt, um sich in der Folge auf allen größeren Bühnen dreier Erdtheile einzubürgern. — Die Mängel der „Afrikanerin" sind wesentlich schon durch den Text bedingt, der wiederum der ideellen Einheit entbehrt, statt einer logisch sich entwickelnden Hand-

lung und konsequenten Charakteristik eine rein äußerliche Zusammenstellung effektreicher Situationen bringt und namentlich aus dem geschichtlichen Helden Vasco de Gama einen zwischen der schwarzen Selika und der blonden Ines ewig hin- und herschwankenden Liebhaber gewöhnlichen Schlages macht. So weit sich dieses buntscheckig-phantastische Buch musikalisch verwerthen ließ, hat es Meyerbeer gethan. Gleich in der großen Staatsrathsscene des ersten Aktes löste er ein äußerst schwieriges Problem mit virtuoser Kunst. Das Duett im vierten Akt zwischen Vasco und Selika stellt sich in seinem hinreißenden Schwung nicht unwürdig neben den berühmten Zwiegesang der „Hugenotten". Selika's Sterbegesang im fünften Akt schlägt Töne von herzrührender Schönheit an. Aber auch als Ganzes betrachtet wirkt die Musik der „Afrikanerin" harmonischer denn diejenige zum „Propheten". Das Haschen nach Effekt tritt nicht so widerlich auffällig zu Tage, der Stil ist gleichmäßiger, der melodische Kontour von großem Reiz, vielfach an Meyerbeer's goldene Tage in Italien erinnernd. So schließt denn das Tonwerk die Thätigkeit des Künstlers würdig ab, eines Künstlers, der, statt seiner idealen Aufgabe treu zu bleiben, Allen Alles geben wollte, dessen Arbeiten viel zu viel unreine Elemente in sich schließen, zu effektsüchtig und manierirt sind, um unsre Seelen gleich dem echten Kunstwerk zu erheben und läuternd zu befreien, dessen großartiges Talent und eminentes Können aber immer wieder unsere Bewunderung herausfordern und dessen Hauptopern sich vermöge ihrer eingeborenen, die Massen ergreifenden dramatischen Gewalt noch lange auf der Bühne erhalten werden.

Quellen:

Dr. J. Schucht: Meyerbeer's Leben und Bildungsgang. Leipzig 1869.

Herm. Mendel: Giacomo Meyerbeer. Berlin 1869.

Henri Blaze de Bury: Meyerbeer. Sa vie, ses oeuvres et son temps. Paris 1865.

Notice biographique sur la vie et les travaux de M. Meyerbeer. Paris 1846.

Parlowski: Notice biographique sur G. Meyerbeer. Paris 1849.

J. P. Lyser: Giacomo Meyerbeer. Sein Streben, sein Wirken und seine Gegner. Dresden 1838.

Derselbe: Meyerbeer und Jenny Lind. Dresden 1847.
Arthur Pougin: Meyerbeer, notes biographiques. Paris 1864.
Eugène (Jacquot) de Mirecourt: Meyerbeer. Paris 1854.
Albert de Lasalle: Meyerbeer, sa vie et le catalogue de ses oeuvres. Paris 1864.
M. Beulé: Eloge de Meyerbeer. Paris 1865.
Mons. Meyerbeer par un homme de rien (M. Louis de Loménie). Paris 1844.
Lindner, Dr. E. Otto: Meyerbeer's Prophet als Kunstwerk beurtheilt. 1850.
P. Scudo: Nekrolog auf Meyerbeer. Revue des deux Mondes v. 15. Mai 1864. Bd. 51. S. 500.
Kreutzer, Charles Léon François: Studien über Meyerbeer. (Revue contemporaine.)



Carl Loewe,

eine ästhetische Beurtheilung.

von

Dr. Max Runze.

Herrn

Kurt Freiherrn von Seckendorff

dem edelen Pfleger edler Kunst

der Verfasser.

58.

Carl Loewe, eine ästhetische Beurtheilung.*)

von

Dr. Max Kunze.

Um einen Künstler, der, wie dies bei Loewe der Fall, in seinem Schaffen und Gestalten durchaus original ist, ästhetisch richtig zu beurtheilen, ist vor allen Dingen vonnöthen, den rechten Maßstab zur Beurtheilung zu finden.

Es ist nun die Errungenschaft der neueren Kritik, wie sie für alles Denken, Urtheilen, Beurtheilen von Kant — für die Ästhetik in ähnlicher Art und mit derselben Kraft daneben von Lessing — als grundlegend in die neuere Kultur- und Kunstgeschichte eingeführt ist: daß es keine Geltung mehr haben darf, irgend eine Persönlichkeit in Geschichte oder Kunst schablonenmäßig nach dem Maßstab herkömmlich gewordener Anschauungen zu beurtheilen; sondern überall: nach den je eigenthümlichen inneren Bedingungen des Objektes selbst hat man Gegenstand und Person zu messen; — zu prüfen zuerst die Leistungsfähigkeit derselben, und, wie weit ihr die Leistungen selbst entsprechen, welchen Umfang jene, welche Gültigkeit diese haben. Dieses Vorrecht beansprucht nun jede eigenartige Erscheinung in Kunst und Wissenschaft.

---

*) In der hier weggefallenen Einleitung dieses am 11. April 1882 in der Aula des Marienstiftsgymnasiums zu Stettin gehaltenen und durch den Balladengesang des Freiherrn Kurt von Seckendorff künstlerisch illustrirten Vortrages war als besonderer Zweck desselben betont, die Bewohner Stettins von der kurz zuvor (16. März 1882) in Berlin erfolgten Gründung des Loewe-Vereins in Kenntniß zu setzen.

Die Geschichte lehrt, welche Bedeutung einzelnen Persönlichkeiten zukommt. Auch die Kunst hat ihre Geschichte, auch in ihr findet eine Entwickelung voll innerer Konsequenz Statt, so daß dadurch immer vollkommenere Leistungen ermöglicht werden und bedeutsame Erscheinungen hervortreten. Aber die richtende Geschichte hat eben ein Organ, die Wissenschaft; und auch die Kunstgeschichte, auch in ihren neuesten Resultaten, ist diesem Organ unterworfen; — denn nicht für die Theologie und Philosophie allein behauptet die historische Kritik ihr höchstes Recht. Mag es richtig sein, daß die Weltgeschichte das Weltgericht ist, so ist doch das Ende der Geschichte noch nicht für jede künstlerische Erscheinung gekommen, und ephemere Beurtheilungsart ist nicht identisch mit dem Spruch der Geschichte. —

Eine ganz eigen geartete Erscheinung auf dem Gebiet der neueren Kunst nun ist Loewe und seine Musik. Über ihn hat die Geschichte, wie es scheint, auch schon gesprochen. Der musikalische Fachmann, das musikalische Blatt, und ihnen voran jedes musikgeschichtliche Buch spricht sein Urtheil über ihn, falls es nicht, wie häufig geschieht, vorgezogen wird, bei seiner angeblich geringen Bedeutung ihn mit Stillschweigen zu übergehen. Aber Freiheit ist das Gebiet der Kunst, und hier ist der Punkt, wo die freie, unbefangene Forschung und das Wissen mit der Kunst Hand in Hand zu gehen vermag. Der genaue Kenner Loewe's, dem die Tiefe und Schönheit seiner Kunst das Herze löst und den Geist lichtet, mag nicht dulden jene tyrannische Bevormundung im Urtheil, zumal wenn er auf jener Seite fast nur Unkenntnis in den Aussagen und Unrichtigkeiten in den Angaben findet. Zweierlei ist denn mit Bezug auf die heute im Allgemeinen maßgebend gewordene Beurtheilung Loewe's zu beachten, erstens, daß die historische Kritik der größten neueren Komponisten und ihrer Werke ergiebt, wie wesentlich gerade Loewe auf sie eingewirkt hat, und sodann, daß nur von den allerwenigsten, die über Loewe ihr Wort reden und schreiben, Loewe wirklich genau gekannt wird.

Als unzulässig erscheint es uns daher z. B., und als dem wahren Fortschritt der Kunstentwickelung widersprechend, wenn (wie das fast ausnahmslos bisher geschah) Loewe nur bemessen wird nach dem Maßstab etwa eines Schubert, eines Mendelssohn, eines Schumann, und so seine Werke dann im Ganzen verworfen wurden.

Loewe ist wohl eben so selbständig und original in seinem Schaffen wie jene Meister!

Bevor wir nun auf die ästhetische Würdigung seiner Werke uns einlassen, dürfte es nach alledem erforderlich sein, Loewe nach seinem Leben und Wesen objektiv darzustellen.

Johann Carl Gottfried Loewe, als der Jüngste unter 12 Geschwistern am 30. Nov. 1796 zu Löbejün, einem Städtchen zwischen Halle und Köthen, in der preußischen Provinz Sachsen, geboren, stammte aus einem alten Pastorengeschlecht, das viele Generationen hindurch diesem Amte gedient; nur sein Vater, Andreas Loewe, hatte das Studium der Theologie aufgegeben und und bekleidete zu Löbejün das Amt eines Kantors und Organisten. Derselbe, ein Mann von tiefem Ernst und großer Pflichttreue, dabei selbst hervorragend musikalisch begabt und nicht ohne gründliche wissenschaftliche Kenntnisse, gab dem talentvollen Knaben selbst den ersten Unterricht in der Musik und den Elementen der Wissenschaft. Im Verein mit seiner trefflichen Gattin Marie, geb. Leopold, ließ er ihm eine musterhafte Erziehung angedeihen und pflegte in der jungen Seele desselben eben so sehr einen festen moralischen Sinn wie kindlich frommen Glauben. Daneben wurde des Knaben Sinn mit Nachdruck für das praktische Leben geschärft. Die Musika aber ward in dem Grade geübt, daß der Notenschatz des Hauses bald erschöpft war. Weder die Anfangsgründe noch größere Sachen bereiteten dem Knaben irgendwelche Schwierigkeit. Er erzählte selbst: „Als ich zum Bewußtsein kam, spielte ich Klavier und Orgel und sang vom Blatte weg, ohne daß ich mich erinnern könnte, die Elemente auch nur mit einer Anstrengung gelernt zu haben.“ Als Sänger avancirte er bald zum Solodiskantisten. Den Jahrgang der Kirchenmusiken wußte er bald auswendig und solfeggirte mit dem Vater alle Primo- und Secondo-Violinstimmen um die Wette durch. Die Choräle konnte er schon lange singen und spielen, und die Türk'schen Handstücke sang er ebenso fließend wie die Violinstimme mit. Bald ließ er zur Überraschung der Eltern in den Prä- und Postludien seiner Phantasie freien Lauf. Daneben genoß er der größten Freiheit. Diese benutzte er, um in den romantischen heimatlichen Fluren seinen schon früh und stark entwickelten Sinn für die Natur und das Romantische zu nähren. Am meisten fast beschäftigte seine Phantasie zunächst das Kohlen-

bergwerk bei Löbejün, es erschien ihm als eine Vermittelung für das Leben unterirdischer Geisterwelt. So trieb er sich in den Schachten der Bergleute und in den Kalköfen, und dann wieder auf dem Kirchthurm und unter dem Kirchendach umher. Überall fühlte er um sich her das Wirken und Weben der Naturkräfte. Nachts litt er oft an Gespensterfurcht. In den Feldern und im Freien war ihm am wohlsten. Ganz besonders aber beschäftigte ihn in den Wäldern das lustige Volk der Vögel, und es machte ihm Vergnügen, jeden Bewohner der Zweige an dem ihm eigenthümlichen Gezwitscher und Gesang zu erkennen. Im Winter wurde sein romantischer Sinn besonders durch die Märchen und poetischen Erzählungen seiner phantasievollen Mutter geweckt, „wunderschöne Erinnerungen aus ihren Jugendjahren, alte längst verklungene Geschichten, die noch immer" — so erzählt er später — „wie seltsame Märchen vor meiner Seele stehen." Besonders wenn sie einen schönen, wunderbaren Traum gehabt, wußte sie ihn dem Knaben so deutlich zu erzählen, als hätte er ihn selbst geträumt.

„Meine Augen" — erzählt er — „streiften dann oft aus den Fenstern unserer Wohnstube, die auf einen alten verfallenen Kirchhof hinaus gingen, über dessen zerfallene Hügel und morsche Kreuze hinaus und gruben sich in das dunkle Laub der alten Linden ein, die ihn in ein so tiefes Dunkel einhüllten. Die Traumgestalten der Mutter schienen sich im Mondschein auf diesen Hügeln zu beleben. Sie wandten sich mir zu, und halb ängstlich, halb begehrend, versuchte ich sie in mir festzuhalten. Wenn so die Mutter endlich still geworden war und ich mich fester an ihre Kniee drückte, dann pflegte ich auch zu bitten: „Mama, nun spiele noch etwas", dann nahm sie lächelnd die Violine und spielte auf ihr die schönsten Melodien. Ach, wie diese Melodien sich mir außen im Mondenschein belebten. Nie hatte sie Unterricht im Violinspiel gehabt, doch sang ihr Ton mir so tief in das Herz hinein!"

Wie nun seine schon ungewöhnlich früh entwickelte kräftige Phantasie und sein allseitig strebender Sinn seine Jugendjahre charakterisirt, so verläuft dem entsprechend auch sein weiterer Bildungsgang.

Loewe's Leben ist, äußerlich genommen, im Ganzen ohne große Abwechselungen verflossen. Mit 10 Jahren kam er zur weiteren Ausbildung nach Köthen, um dann 1810 nach Halle

überzusiedeln, wo er zunächst in die Franke'schen Stiftungen aufgenommen ward und Schüler Daniel Gottlob Türk's wurde. Seine Halle'sche Zeit ist für Loewe von größter Wichtigkeit geworden. War doch Halle damals recht eigentlich nicht nur in wissenschaftlicher Beziehung vielen anderen Universitätsstädten voran, sondern auch in musikalischer Hinsicht galt es als besonders gut renommirt. Dort stand Händel's Wirksamkeit in frischem Andenken, wie auch die Bach'schen Söhne ihres Vaters Tradition neu belebt hatten, Reichardt und Türk aber wirkten als musikalische Größen; und Weimar, und Dresden mit C. Maria v. Weber, waren so ganz in der Nähe.

In Halle nun war es, wo Loewe's Geist eigentlich zu höherem Leben erwachte. Dazu trugen bei zunächst die gründliche Türk'sche Schule, die wissenschaftliche Durchbildung und die Eindrücke des Krieges, sodann das persönliche Interesse, das z. B. Madame de Staël, C. Maria v. Weber, König Jerôme (damals von Westfalen) an ihm nahmen, welch letzterer sogar ein so besonderes Gefallen an dem damals schon hervorragenden jungen Sänger hatte, daß er ihm eine jährliche Unterstützung von 300 Thalern zu seiner musikalischen Ausbildung bewilligte. Nun studirte Loewe ausschließlich und mit hingebendstem Fleiß die Musika bei Türk. Alle neueren Komponisten, auch Mozart, Beethoven, wurden durchgearbeitet, „der alte Meister blieb indeß dabei, daß es für ein Studium auf solider Grundlage besser sei Händel's und Bach's Partituren durchzuarbeiten."

In dieser Zeit entstanden Loewe's erste Kompositionen, u. a. eine Romanze „Clothar", von Kind.

Durch den Kriegssturm von 1813 und den Sturz Jerôme's ward indeß das Studium der Musik unterbrochen, — da außerdem 1813 Reichardt, 1814 Türk starben. Wieder ward Loewe Zögling des Waisenhaus-Gymnasiums, das er 1817 absolvirte, um nun eben in Halle Theologie und daneben Philologie zu studiren; — das Studium der Musik aber ward unter Türk's Nachfolger Naue fortgesetzt. Loewe selbst ward in dieser Zeit eine der ersten musikalischen Kräfte Halle's, und wirkte als solche in Naue's Singakademie und mehreren Gesangs-Zirkeln. Das von Jacob'sche Haus, mit den schönen und intelligenten Töchtern Therese, Emilie, Julie, war Mittelpunkt des geistigen und musikalischen

Lebens in Halle. Der „Löwe des Tages“ war Baron Lehmann, von dem Loewe fast abgöttisch gehegt und geehrt ward. Daneben zierten jenen Kreis Referendarius A. B. Marx, Ferdinand Öhlschläger, Keferstein, Gustav Nauenburg, Bergner und andere nachmals für die Musikgeschichte so hervorragende Persönlichkeiten. In dieser Zeit ertönten Loewe's erste herzbewegenden Nachtigallenklänge, die seine tiefe Neigung zu Julie von Jacob ihm entlockte; — damals entquoll seiner tief und zart fühlenden Brust der mächtige Edward's-Gesang, mit dem „Die Welt ist groß, laß sie betteln drin!“ — über welchen Richard Wagner, wie ein Augenzeuge erzählt, wiederholt mit Entzücken ausrief: „Er ist ein Genie, er ist ein Genie!“ und von dem Marx einst schrieb: „Er ist vom Komponisten mit einer bisher vielleicht noch nie erreichten Kraft gesungen worden.“ Gleichzeitig fast mit „Edward“ koncipirte und komponirte er den „Erlkönig“, der für die echte Balladenkomposition epochemachend werden sollte; ihm folgte dann neben anderen „Elvershöh“. Jene an romantischen Verwickelungen so reiche Zeit hat übrigens Keferstein in einem höchst spannenden zweibändigen Roman „König Myß von Fidibus“ dargestellt, der sich im Wesentlichen durchaus auf historischer Grundlage bewegt. In demselben bildet Loewe als „Leo Tonleben“ die Hauptperson. Julie ward dann seine geliebte Braut und ging zunächst nach Dresden, wo beide in inniger Freundschaft mit Weber lebten. Nachdem Loewe sein neues Amt [hier] in Stettin angetreten, führte er auch seine Julie heim, — doch schon nach einem Jahre der glücklichsten Ehe ward sie ihm durch den Tod entrissen.

Bevor Loewe seine Anstellung in Stettin nahm, hatte er sich einer musikalischen Prüfung bei Zelter in Berlin zu unterziehen, die einen glänzenden Verlauf nahm, — deßgleichen hatte er eine philologische und pädagogische Prüfung in Stettin abzulegen. Loewe ward dann an seinem neuen Heimatsort zu der von den königlichen und städtischen Behörden neu begründeten amtlichen Funktion eines Musikdirektors für Stettin 1821 erwählt und bestätigt, und übernahm mit diesem Amt das Orgelspiel und die musikalische Leitung des Gottesdienstes an Sonn- und Festtagen in der St. Jacobikirche (Stettins Hauptkirche), sowie die Aufführung von Kirchenmusiken an allen hohen Festen, ferner den musikalischen Unterricht am Gymnasium und Seminar in wöchentlich

18 Stunden und bezog dafür einen Gehalt von 850 Thalern. Mit diesem Gehalt hat er sich dann die 46 Jahre hindurch, die er hier gewirkt, begnügt; doch erhielt er 1850 dazu noch die durch den Tod des Kantor Liebert erledigte Stelle für den Kirchendienst an den Wochentagen, durch welche vermehrte Arbeitslast sein Gehalt um 300 Thlr. erhöht wurde. Loewe vermählte sich zum zweiten Male mit der als Malerin und Sängerin ausgezeichneten Auguste Lange, welche, mit feinem Verstand und treuem Herzen begabt, die Aufgabe ihres Lebens darin suchte, ihm den Weg zu ebnen, auf dem er fortan seinen Künstlergang zu schreiten hatte. Seitdem verlief das Leben unseres Loewe bis Mitte der sechziger Jahre in äußerlich gleichmäßiger Ruhe. Von Stettin riefen ihn nur einige Kunstreisen, zumal auch zu Aufführungen seiner eigenen größeren Werke, nach außerhalb. Aber hier gerade hat darum sein Geist mit Macht gewirkt und gewaltet und [wie für diesen Saal, so] für die ganze Stadt ist im Stillen manch hochbedeutendes Werk von ihm gestaltet worden. So hat er unter uns gearbeitet bis 1866, in welchem Jahre ihn, wie es scheint, unvermeidliche Rücksichten nach Kiel übersiedeln ließen, wo ihn am 20. April 1869 ein zweitägiger Schlummer sanft in das Gebiet der reinen Geister überführte.

Nachdem diese kurze Lebensskizze ein Bild unseres Künstlers in den allgemeinsten Umrissen gewährt, mögen nun zur Beurtheilung seiner Persönlichkeit und Schätzung seiner künstlerischen Bedeutung noch einzelne Punkte besonders hervorgehoben werden.

Loewe bewahrte zeitlebens ein durchaus kindliches Gemüth, das zwar von gediegenem, ja strengem Ernst zeugte, aber hiermit wieder eine unendliche Lieblichkeit und heitersten Frohsinn zu vereinigen vermochte. Er hatte eine sinnige Natur, — eine kräftige Sinnlichkeit für alles rein Natürliche, so daß er eigentlich ganz mit der Natur mitlebte und mitfühlte; Pflanzenwelt und Thierwelt liebte er über Alles; stundenlang z. B. konnte er in Waldeseinsamkeit daliegen im traulichen Schatten und lauschen auf die Stimmen der Natur, die ihn entzückten, — wohl wiederholt etwa ihn Begleitende leise fragend: „Hörst du Nichts?“ — Nein! — „Es summt und singt Alles um mich her! O, das ist schön!“ — Die Himmelssphären zu beobachten, dem „Feuerläuten“ ihrer Harmonien zu lauschen und in ihnen seine Studien zu machen, war ihm höchste Wohllust. Er war eine durchaus naive Natur, und nach dieser Seite

hin stark receptiv; — aber dennoch nicht ohne praktische Anlage für das bürgerliche Alltagsleben. Einerseits war er schon früh im elterlichen Hause zu praktischer Thätigkeit angehalten, sodann aber forderten solches von ihm seine zumal in der Jugend und auch wohl später keineswegs besonders glücklichen pekuniären Verhältnisse. Dazu kam besonders die Kriegs- und seine eigene Militärzeit, die ihn auf das praktische Leben mit Bedacht Rücksicht nehmen ließen. Um hier nur Eins mit Loewe's eigenen Worten zu erzählen: „Es wurde" — so schreibt er — „meinen Kameraden nicht leicht, die Signale der Jäger aufzufassen; da galt es also Rath zu schaffen. So erfand ich denn für jede der kurzen Signalmelodien einen Knittelvers soldatisch lustigen Inhalts, und leicht lernten jetzt die Freiwilligen ihre Kommandos". Aus seiner Militärzeit stammte auch die Liebe, welche er für die Jagd gewonnen hatte. Er war einer der besten Schützen des Bataillons, und noch später hat er seinen Hasen mit ziemlicher Sicherheit erlegt; besonders glücklich war er im Treffen des Flugwilds; sein Auge diente ihm nach oben gerichtet am getreusten. Dabei war er ein ausgezeichneter Schwimmer und hat u. A. zweimal ein Menschenleben vom Tode des Ertrinkens gerettet.

Loewe bewahrte sich in seiner Erscheinung stets etwas Reservirtes aber dabei Distinguirtes, in seinem vorwiegend so heiteren Wesen hatte er von einer gewissen Grenze an etwas Unnahbares, um nicht zu sagen Verschlossenes. Er war — wie wenige Musiker — von tiefer, strenger und echter Sittlichkeit, voll kindlicher Natürlichkeit — man hat sein Gemüth wohl als jungfräulich bezeichnet. Dieser reine, lautere Sinn hat sich allenthalben auch auf seine Werke übertragen. Man spricht — d. h. einer spricht es auch hier dem anderen nach — von sogenannten schwachen Stellen in vielen seiner Werke, ja von Trivialitäten in Erfindung und Melodik; es dürfte eine solche Beurtheilung meist nur beruhen auf mangelnder Schätzung von Loewe's naturwahrem Sinn; — er hat eben keinen überreizten Geschmack; — auch die Leidenschaft in einzelnen seiner Gesänge begründet sich auf Ruhe und klarer, vollbewußter Objektivität; diejenigen, welche in dem Edward-Komponisten ein den narkotischen Genüssen stark ergebenes Kunstgenie wähnten, haben sich allemal vollständig enttäuscht gesehen, er war, wenn auch entflammt für das Ideal alles Wahren und Schönen und voll Gluth der Phantasie, so doch ein überaus nüchterner Geist. Wer aber trunkenen Sinnes

ist und narkotisirten Geschmackes, wie kann der ein Organ bethätigen zur Anerkenntnis der nüchternen Objektivität, — dem Flachen erscheint Alles flach. — Auch war Loewe von tiefer Religiosität — wenngleich auch hier der freie Gedanke in ihm sein Recht behauptete, und u. A. Spinoza von ihm unendlich verehrt war. Dabei war er ein grundgelehrter Mann, wie er denn auch ganz besonders gern mit Gelehrten verkehrte und überhaupt ein Kreis geistig bedeutender Persönlichkeiten ihm stets eigentliches Lebenselement blieb. Deiters, welcher einen Bericht über Loewe's Selbstbiographie und Briefe gegeben, empfängt besonders aus den letzteren den Eindruck, daß Loewe den Umgang mit Gelehrten lieber gehabt habe als den mit Musikern, in welcher Hinsicht ihm übrigens R. Wagner verwandt erscheint.

Die Mannigfaltigkeit seiner Lebensinteressen, sein für alle möglichen Lebenserscheinungen und Lebensformen stetig offener Sinn, verbunden mit der Kraft ungewöhnlich starker Receptivität, und ebenso verbunden mit einer unwiderstehlichen Produktionslust, ist denn von Grund aus bezeichnend für die Eigenthümlichkeit seiner musikalischen Schaffensweise. Nimmt man dazu die ihm so eigene Kunst, jedweden Gegenstand, jede Person, je nach Zeit, Ort, Nation und Land in ihrer Eigenart zu erfassen, d. h. die objektive Kraft seines Dichtervermögens, vermöge deren er, wie Keferstein sagt, „die, von seinem kühnen, überall sich hinwagenden Genius ergriffenen Gegenstände oft in neuen, eigenthümlichen, großentheils zweckmäßigen Formen, in voller — man möchte sagen — Goethe'scher Wahrheit und Treue darstellt", und seinen an den alten Klassikern der Musik fest geschulten Geist, so haben wir ein wichtiges Element seiner künstlerischen Anlage aufgewiesen. Daß sein wirklich originaler Geist mitunter nach Seiten des Launigen hin unberechenbar weit ging und manches Originelle ausübte — wir Deutschen unterscheiden ja wohl mit den Fremdwörtern „original" und „originell" —, muß eingeräumt werden, es berechtigt dies aber noch nicht, wie solches wohl geschehen, ihn einen „musikalischen Sonderling" zu nennen. Im Gegentheil, es hat ihm seine launige Auffassungsart nicht selten dazu verholfen, hin und wieder eine wirklich nicht nur hochergötzliche, sondern auch durchaus gesunde, Komik zu entfalten, die doch nichts von Manier oder Affektirtheit an sich hat und sicherlich zu dem Besten gehört, was in dieser Art künstlerisch überhaupt ge-

leistet ist. Sei hier nur erinnert an die „Hinkenden Jamben“ und die „Pfarrfräulchen“, an das „Lied von der Nase“ (welch seelenvolle Gemüthstiefe und doch welche ans Schalkhafte streifende freie Auslassung des Muttergefühls, ohne alle Lascivität, auf Claudius' keuschem Gedicht); wer hätte nicht die köstliche Komik mit innigster Freude genossen, die das „Hochzeitlied“, die „Heinzelmännchen“ uns gewähren, oder wer hätte nicht in dem „Der Trompeter thät den Schnurrbart streichen“ aus „Prinz Eugen“ mit O. Gumprecht gefunden, „daß diese Figur eine Gebärde voll unnachahmlichen Humors macht“?

Als Beleg für die komische Ader in Loewe ließen sich noch viele Beispiele anführen, etwa: „Das Krokodil im Nile“ aus dem Schwalbenmärchen, „Ach, fände für mich ein Bräutigam sich“, „Der Kuckuk und die Nachtigall“, „Christophorus“, Kaiser Max' Nase in „Der letzte Ritter Nr. II“, „Jungfräulein Annika“ und „Du riegle die Thüre gleich“ — in „Gutmann und Gutweib“.

Vorwiegend ist aber Loewe's Musik dem Ernsteren zugerichtet, — hatte er sich doch auch dem Studium der Theologie und Philosophie einst mit innerster Seele zugewandt, und haben auch außerdem die Balladen und Oratorien, denen er sein musikalisches Hauptinteresse zuwandte, schon an sich ein ernsteres Gepräge. Sein Gemüth liebte den Ernst; ebenso aber liebte er auch das Volksgemäße. Der Choral und das Volkslied gaben, wie er das selbst aussagt, die beiden Grundlagen für seine ganze Kompositionsweise her. In Betreff des ersteren ist es fast unnöthig, nach Beispielen auszuschauen, man findet Belege dafür nicht nur in seinen Oratorien, sondern auch in seinen Legenden (z. B. „Gregor“, „Christoph“, „Jungfrau Lorenz“, „Milchmädchen“, „Grab zu Ephesus“, „Moosröslein“), seinen geistlichen Gesängen („Wenn ich ihn nur habe“, „Wie groß ist des Allmächtigen Güte“, „Engelstimmen am Krankenbett“), den „Hebräischen Gesängen“ („Weinet um Israel“, „An Babylons Ufern gefangen“) und in Balladen, wie „Der Gang nach dem Eisenhammer“, „Der Mönch zu Pisa“, „Landgraf Ludwig“, „Agnete“, „Otto's Weihnachtsfeier“, „Wittekind“. Wie treffend und mit wahrhaft künstlerischer Vollendung er den Ton des Volksliedes in seine Balladen zu verarbeiten mußte, davon zeugen u. A. „Der Wirthin Töchterlein“, „Graf Eberhard“, „Der Abschied“, „Das Schifflein“, „Fridericus rex“, „Heinrich der Vogler“, „Der Fischer“, „Harald“,

„Das Erkennen", „Das nußbraune Mädchen" (zumal in dem ganz volksthümlichen Anfang) und besonders die ganz im Volkstone gehaltene schöne Ballade „Die verlorene Tochter".

Loewe's Meister und Muster sind zwar wirklich die altklassischen Komponisten, wie Händel und Bach, — doch darf dem Loewe-Kenner echter Art nicht entgehen, daß er außerdem besonders zweien Geistern nachgeht, die ihn mächtig angezogen, und an denen er sich recht eigentlich gebildet hat. Der eine war sein Lehrer Türk, — der andere der durch seine Balladen einst weithin bekannte, schon zu Loewe's Jugendzeiten theilweis vergessene Komponist Zumsteeg.

Für Balladen überhaupt hatte Loewe's romantischer Sinn schon ganz früh eine ausgeprägte Vorliebe; seine höchste Begeisterung ward in seinem Jugendgemüth entflammt, wenn im elterlichen Hause man ihm Balladen von Bürger und Stolberg vortrug, worin besonders seine ältere, für alles Mysteriöse empfängliche und mit magisch wirkender Vortragsgabe ausgestattete Schwester ihm nie genug thun konnte. Zumsteeg's Balladen hat Loewe neben den seinen zu allen Zeiten gern vorgetragen, besonders die „Leonore", die er ihm zu Liebe nicht von Neuem komponirt hat (wobei er allerdings, wie er einmal sagte, eine Reihe von Strophen würde gestrichen haben); „tief ergriff mich" — so schreibt er — „die Musik dieses alten, mit Unrecht zurückgestellten Meisters".

Wie er das Andenken der früheren Meister treu ehrte, so stellte er sich neidlos und anerkennend seinen Zeitgenossen gegenüber. „Da findet man — wie C. H. Bitter sich ausdrückt — kein Kritteln und Mäkeln, kein kritisches Zurechtlegen und Auseinandersetzen. Vielmehr tritt jene aus der Seele des Künstlers heraus sich entwickelnde unbefangene Gegenseitigkeit, vermöge deren das Fremde bekannt wird und selbst einander entgegengesetzte Naturen sich wohlthuend berühren können, immer und immer wieder als eine Lichtseite seines Charakters hervor." So hat er unter seinen Zeitgenossen Spontini, Weber, Meyerbeer, Kreutzer, Schubert, Marschner, Mendelssohn, Klein, Schumann und andere, wie Neukomm, Reissiger hoch verehrt, was nach keiner Seite hin zweifelhaft ist. Besonders eng verbunden aber war er, außer mit Weber, mit Spontini, dem Fürsten Anton von Radziwill und Eduard Grell; — den beiden ersteren unter den Letztgenannten namentlich hat er wohl nicht nur persönlich für seine Gemüths- und Geistesbildung Vieles zu verdanken, sondern

auch für seine musikalische Ausbildung hat er in Manchem sie als musikalische Vorbilder ersehen, und entschieden ist Loewe's Verhältnis zu Weber und Spontini in Betracht zu ziehen, wo es sich um die richtige Schätzung der zu Loewe's voller Kunstbedeutung vorhandenen künstlerischen Bedingungen handelt.

Doch ist Eines wiederum als Eigenthümlichkeit seines Geistes schon gleich hier zu beachten. Loewe war von Jugend auf eine durch und durch selbständige Natur. So sehr er auch äußeren Einwirkungen in seiner Kunst stets zugänglich war, die eigentliche Art seines Schaffens stand ihm bald fest, und nichts konnte ihn von seinen einmal als richtig erkannten tonkünstlerischen Grundsätzen abbringen.

Dies zeigte sich z. B. im Anfange seiner Lehrstunden bei Türk. Von diesem erhielt er die Aufgabe gestellt, eine große Konzertarie für eine Sopranstimme zu schreiben. Sein Freund Carl Pflug, damals studiosus theologiae, mußte ihm den Text dazu liefern. Er wählte einen antiken Stoff: »Didone abbandonata«. Die Worte lauteten in echter Operntextweise:

„Der Troer hat mein Herz bezwungen,
'Erloschen ist des Gatten Bild,
Tief ist der Pfeil ins Herz gedrungen,
Die Liebesflamme lodert wild!"

Loewe komponirte die Arie in lebhaftem Tempo, sie ging aus Dmoll und war ganz kurz, viel Ekstase, aber **ohne jede Wiederholung des Textes und der Musik**; es schien ihm nicht natürlich, wenn ein verzweifeltes Weib, das im Begriff ist, sich in die Flammen zu stürzen, ihre Worte wiederholt. So kam er mit seiner Arie zu Türk. Dieser betrachtete die Noten und lächelte: „Was dasteht, ist recht gut, aber nun müßte die Arie erst angehen." Loewe schüttelte den Kopf. „Ja, ja!" sagte der Meister, „das ist gute Musik, aber keine Arie." — „So werde ich eine andere schreiben," sagte Loewe, „diese aber muß bleiben, wie sie ist." Türk ließ ihn gewähren, denn er wußte, daß, wenn es Loewe's eigene Arbeiten galt, er aller kindlichen Unerfahrenheit ungeachtet nur bis auf einen gewissen Punkt nachgeben konnte.

Es erscheint bedeutsam, wie Loewe mit dem oben geäußerten Princip jener Arienkomposition **R. Wagner** vorgegriffen hat, der bekanntlich, wie auch C. H. Bitter hierüber bemerkt, ähnlichen Ideen folgt. Überhaupt aber ward es Loewe mehr und mehr klar, daß äußere Einflüsse seine Art zu schaffen nie verändern würden. Er sagt darüber

selbst: „Ich hielt es in der Kunst mit der Freiheit, die der Schöpfer ja jedem Vogel in den Zweigen gestattet; er singt eben so viel oder so wenig, als ihm gegeben ist.“ Es ist dieser künstlerische Zug in Loewe vielfach mißdeutet worden; es ist ihm viel nachgeredet, und Andere haben es aus Ignoranz nachgeschrieben, daß Loewe überhaupt um die musikalische Literatur sich nicht recht gekümmert habe. Was nun die klassische Literatur und seine früheren Zeitgenossen, wie Weber, Spohr, betrifft, so war theilweise schon oben berichtet, wie sehr er sich in dieselben vertieft hatte; Loewe war ein überaus fleißiger Mann und lebte ganz und gar, wie auch Bitter bemerkt, in den Werken der älteren Klassiker; die in seinem eigenen Besitz gewesenen Werke jener, die in Unzahl in seinem Nachlasse sich vorfanden, lassen die Spuren seines Fleißes an ihnen, sogar in mitunter Randbemerkungen, überdies deutlich erkennen; noch mehr aber zeigen solches seine zahlreichen hinterlassenen Manuskripte, die sich großentheils mit Musikgeschichte und namentlich mit Kirchenmusik befassen. Nein, er hat tiefgehende Studien an den Meistern gemacht. Ist er aber seine eigene Bahn gegangen, so kann dies doch nicht als Beweis dafür gelten, er habe Richtungen seiner Vorgänger und sie selbst nicht gekannt! Wie sehr er seine Zeitgenossen schätzte und daß er deren Werke genauer kannte, dafür legen u. A. seine Briefe klares Zeugnis ab, deren manche bisher noch unveröffentlicht sind. Ferner ist aus älteren Berichten musikalischer Zeitschriften ersichtlich, mit welcher edlen Bereitwilligkeit er seinerseits beizutragen gewillt war, jüngeren bedeutenden musikalischen Talenten schnellere Anerkennung und Verbreitung zu verschaffen, wie er das z. B. an Mendelssohn bewiesen hatte. Und ist nicht, bei aller Konservanz, die er für seine Schaffensart übt, seinen Werken nach und nach gar sehr es anzumerken, wie ihr Schöpfer sich den echten, edlen Fortschritt in der Musik für seine Werke zu Nutze machte? Sind denn seine spätesten Balladen, wie „Der seltene Beter“, „Der Asra“, „Odin's Meeresritt“, „Archibald Douglas“, „Der Teufel“, so ganz altfränkisch nach Form, nach Manier? Freilich, altfränkisches und „alamodisches“ Gebaren hat er eigentlich nie gezeigt; er ist eben in jenen Arbeiten derselbe Loewe wie früher; aber er ist auch modern und geht eben mit der Zeit mit, d. h. mit dem, was wahrhaft den Höhepunkt des jedesmaligen musikalischen Zeitabschnittes ausmacht. Vor Allem aber dürfte in diesem Zusammenhange zu beachten sein,

daß er selbst doch in erster Reihe zu denen gehört, die z. B. für das tiefer, breiter und edler angelegte Lied mit den vernehmlichsten Grundton angeschlagen. Nicht Loewe hat später ignorirt, sondern er ward später ignorirt. Man sagt oft, er habe Schumann unbeachtet gelassen. Bevor nun aber dieser Behauptung Gewicht beizumessen wäre — gelegentliche Äußerungen Loewe's, die ganz privater Natur waren, sind auf ihren rechten Zusammenhang zurückzuführen; Loewe that nicht selten mit feiner Vornehmheit und in etwas sarkastisch angelegter Laune beiher Äußerungen, die dem weniger Vertrauten unbegreiflich erscheinen mochten —, fällt die Beobachtung viel schwerer in die Wage, daß gerade Loewe, als Schumann mehr und mehr zu allgemeiner Anerkennung gelangte und den ersten musikalischen Größen beigezählt ward, über Gebühr vernachlässigt wurde. Sollte er auf Grund des Schumann'schen Liedes sich auf neue Bahnen in seinem, für großartigen Gesang so sehr befähigten, musikalischen Geist einlassen? Wußte er denn nicht zur Genüge, wie viel Schumann gerade ihm und der von ihm ausgehenden Anregung verdankte? Sollte er seine Balladendichtung nach Schumann einrichten, welcher selbst erst durch so ernste Studien auf dem Gebiet der Loewe'schen Ballade mit eigenen Balladen hervorzutreten vermochte. So weit überhaupt die Musikgeschichte Loewe noch beachtet (Langhans in seinen sonst so trefflichen Vorlesungen über Musikgeschichte übergeht ihn ganz, wo er die Übersicht über die Entwicklung der neueren Gesangsmusik giebt, vieler Anderen zu geschweigen), werden sich allemal in den einzelnen Werken hierüber merkwürdige Widersprüche vorfinden, besonders auch in seiner geschichtlichen Bedeutung Schumann gegenüber. So geschieht dies auch bei Reißmann (Geschichte der Musik, Das deutsche Lied, Zur Ästhetik der Tonkunst), ob er gleich wiederholt anerkannt hat, von wie nachhaltigem Einfluß Loewe auf die Entwickelung der Schumann'schen Muse gewesen ist. Letzteres muß selbst Ambros („Culturhistorische Bilder“ ꝛc. Seite 92, 101) zugestehen; — daß übrigens der Loewe'sche Einfluß auf Schumann noch weiter als auf die Balladen gereicht habe, dürften mehrere andere Schumann'sche Werke beweisen, wie „Der Rose Pilgerfahrt“ und selbst „Das Paradies und die Peri“ (man vergleiche O. Gumprecht's Urtheil in der National-Zeitung 1882, Nr. 81). Sollte nun Loewe nach Schumann nachmals noch sich bilden, wo er, zumal in dessen Ballade,

den merklichen Keim seiner eigenen Anregung auf Schumann deutlich wahrnahm? Gebührt denn Schumann wirklich einzig das Verdienst, daß er über Schubert hinaus einen wahrhaft dramatischen inneren Zug dem Liede neu einverleibt hat; hat nicht Loewe solches viel früher (er war älter noch als Schubert) und kraftvoller gethan? Wo wäre solche Kraft und zugleich solche Dramatik und zugleich solche Einheitlichkeit des Ganzen, dabei so ganz neue Erfindung bei Schumann erfunden, wie in Loewe's „Die drei Lieder", seinem „Lord Dyring", seiner „Walpurgisnacht" und seiner „Spreenorne"? Und doch sind diese Kraftgesänge alle zu liedesmäßigem Vortrag geformt! Hat Loewe die vorgedachten Hauptbedingungen für die wahrhaft große Gestaltung des Kunstliedes — nennen wir es getrost Ballade, — „das hohe Lied des vornehmen Gesanges", wie es H. Ehrlich einmal bezeichnete — nicht mehr innegehalten als vielleicht selbst Schubert? Wenigstens dürfte heute wohl das Urtheil aller kompetenten Beurtheiler darauf hinausgehen, daß dies z. B. Angesichts des „Erlkönig" durchaus der Fall ist (vergl. z. B. A. Reißmann, G. Engel, Lackowitz, E. Hauer), und dürfte überhaupt für die hier vorgetragene Auffassung ein Wort von A. B. Marx („Erinnerungen aus meinem Leben". Berlin, Otto Janke 1865, Bd. II, S. 83 f.) bedeutsam sein, welcher sagt: „Mit gleichem*) Nachdruck vertrat ich die ersten Balladen- und Liederhefte Loewe's. Dies war aber aus innerster Überzeugung von dem Werthe jener Kompositionen geschehen, und noch jetzt bin ich derselben Ansicht und meine allerdings, daß viele dieser Gesänge, namentlich der Erlkönig, die von Schubert an künstlerischem Werth und Originalität um so viel übertreffen, als die Schubert'schen jene allmählig an Popularität übertroffen haben. Denn das Publikum entscheidet nicht nach dem inneren Werthe des Kunstwerkes, sondern danach, wie nahe dasselbe seinen Sympathien und seiner Fassungskraft steht." — Es ist überhaupt vom Übel, — ein Übel, welches leider weit um sich gefressen hat — die Geschichte (o Geist des Hegel, wie stehst so erhaben du da den Pygmäen der Geschichtsschreiberei von heute gegenüber!), auch die Musikgeschichte, nach leicht gefundener Schablone zu beschreiben, zu bestimmen! Beurtheile man jeden bedeutenden Geist nach dem Seinen! beurtheile man seine Fähigkeiten, wie weit endlich seine

*) wie bei Spontini, Beethoven, vgl. a. a. O.

Leistungen den Anlagen entsprechen, und gehe man bei der Beurtheilung psychologisch vor; — dann allein kann ein Urtheil wahr und gewissenhaft sein. Und forsche man wirklich in der Geschichte, historisch auch in der Musikgeschichte; — von wem z. B. wirkliche Erfindungen gemacht sind, von wem wirkliche Anregungen ausgegangen sind! Über Loewe hat man in dieser Hinsicht bisher so gut wie gar nicht geforscht; und doch wird solche Forschung theilweise lohnend sein. Man wird ihn neben den ganz großen Geistern noch kennen lernen als einen, welcher der Kunst auch neues Material zugeführt hat, der sogar ganz neue Formen erfunden hat. Jedem das Seine; — aber eben: Jedem das Seine; jeden Baumesgipfel, der den Wald überragt, lasse man an seiner Stelle stehen, wenn auch dem Auge eine Unebenheit, ein scheinbarer Mangel an Symmetrie sich zunächst darbietet; — füglich sieht es in der Kunst doch am schönsten so aus, wie es wirklich und naturgemäß in ihr ist. Warum sollten wir nicht alle Schubert als den „göttlichen“ unter den Gesangskomponisten verehren? Warum sollte von uns Schumann nicht mit Recht als „König“ des Liedes gepriesen werden? Gewiß ist auch uns Franz erst der wahre „Vollender“ desselben! Aber darf man dem nordwärts auf Felsen gewurzelten Loewe es vorenthalten, ihm zu sagen, er sei ein „Gigant“? Man höre den Edward rufen „Ach immer steh's und sink' und fall'“, man sehe die „wildriesige Gestalt“ des Wittekind niedersinken ins Knie, man lasse den König von Granada vor Zorn wiehern: „Weiß als König, daß nicht Rechtens, was des Königs Willen hemmt!“ und überwinde die Scheu vor dem verstoßenen, aber in der Musik eben so mächtigen wie erhabenen „Paria“. Es erscheint oft erst unbequem, sich mit neuen und wieder neuen und anders gestalteten Loewe'schen Balladen zu befassen, aber lernt man sie näher kennen, es wird so manche „die heiße Spur“ im Herzen hinterlassen, wie der Blitz in Mauer, Waff' und Lederwerk bei dem jungen Kaiser Heinrich IV. „zu Goslar in der Kammer tief“.

Zur genaueren Kenntnis Loewe's und zur Schätzung seiner Kunst wäre es nun höchst werthvoll, zu erfahren, wie sehr er von Seiten vieler bedeutender Persönlichkeiten geschätzt worden ist. Indeß würde solches hier zu weit führen, und wollen wir uns hier lediglich darauf beschränken, zu erwähnen, daß Loewe auch die persönliche Bekanntschaft mit Goethe (in Jena) gemacht hatte, bei welcher

Gelegenheit sich beide eingehend über das Wesen der Ballade unterhielten, und zwar unter vollständiger Übereinstimmung der beiderseitigen Auffassungen. In erster Linie aber ist hier noch der großen Bevorzugung zu gedenken, die Loewe von Seiten des kunstsinnigen Preußenkönigs Friedrich Wilhelm's IV. zu Theil ward, der schon als Kronprinz mit vollem Interesse seinen weiteren Arbeiten folgte. Loewe selbst, wie dies bekannt ist, trug außerordentlich gern vor diesem königlichen Verehrer seiner Kunst seine Stücke vor, dessen Lieblingsnummern zumal die historischen Balladen (die vier von Kaiser Karl, die drei von Kaiser Max, Kaiser Otto's Weihnachtsfeier, Landgraf Ludwig u. A.) waren. Auch nahm der König stets regsten Antheil an seinen Oratorien, deren manches sogar auf des Königs specielle Anregung von Loewe ins Leben gerufen ward. Endlich sei denn an dieser Stelle noch des ungewöhnlich anregenden Lebens gedacht, das unsern Meister an der Stätte seiner Wirksamkeit unmittelbar umgab, und welches durch die Namen der [für die Kunstinteressen Stettins so verdienstvollen] Frau Tilebein, eines Franz Kugler und Bischof Ritschl, der genialen Gelehrten K. E. A. Schmidt, L. Giesebrecht, Herm. Graßmann bezeichnet wird, von denen namentlich die beiden Letztgenannten nebst dem Superintendent Hasper und dem wundersam anregenden Prof. Ferd. Calo Loewe's Geist aufs Engste verbunden waren.

Bevor wir nun noch, auf Grund dieser historischen Voraussetzungen und Notizen, Loewe's Individualität und künstlerische Anlage betreffend, auf seine Werke im Einzelnen selbst genauer zu sprechen kommen, wäre eigentlich über die ästhetischen Voraussetzungen im Allgemeinen zu handeln, um darnach eben die Frage erledigen zu können, ob und in wie weit Loewe's Werke den höchsten ästhetischen Grundforderungen entsprechen.

Dabei möchten wir zunächst bemerken, daß Loewe's ganze künstlerische Eigenthümlichkeit charakteristisch hervortritt in der Ballade, daß von der Ballade aus er auch in seinen übrigen Arbeiten erst recht verstanden werden kann, d. h. in seinen Legenden und Oratorien, in seinen Liedern, seinen Klaviersachen und auch in seinen Opern, so weit diese in Betracht kommen dürften. Wenn wir daher nach den ästhetischen Grundprincipien Loewe's Musik in ihrem Schönheitsgehalt richtig beurtheilen wollen, so müßten wir für An-

lage des Maßstabes an ihn mit dem Theil der allgemeinen Ästhetik anheben, der von der Ballade handelt, d. h. im vollen Sinne des Wortes mit einer „Balladen-Ästhetik". Eine solche fehlt uns aber noch ganz und gar, und was in einzelnen Werken der Ästhetik (z. B. bei Friedrich Vischer, bei Robert Zimmermann, auch bei Carrière und wieder bei von Kirchmann) in ganz untergeordneter Weise über die Ballade gehandelt wird, trifft schon darum meist nicht zu, weil nirgend die dort aufgestellten Ansichten auch nur im Geringsten historisch begründet sind, und die schablonenmäßige Zustutzung der Ballade als integrirenden Theils einer Ab- (oder doch Unter-) Art der Lyrik oder (wie doch richtiger Vischern gegenüber von Kirchmann) der Epik in das Gesammtgefüge des ästhetischen Baues eben an sich als hinfällig sich erweist; so daß schon im vorigen Jahrhundert Johann Jacob Bodmer in der als Vorrede zu seiner Übersetzung altschottischer und altschwäbischer Gedichte geschriebenen Abhandlung über die Ballade weit sachgemäßer vorgeht und fruchtbarere Winke giebt, als alle geistreichen System-Kombinationen neuerer Ästhetik. Inzwischen haben einige Musikschriftsteller (wollte Gott, es käme die Zeit, daß deren mehre von klassischer Bildung beeinflußt wären!) im Einzelnen manchen nutzbaren Wink über die Ballade gegeben, z. B. die zum Theil schon erwähnten A. B. Marx, Heinroth, Keferstein, Lackowitz, C. H. Bitter. Gedenken wollen wir aber hier noch eines Ästhetikers, nämlich Schleiermacher's, und einer literaturkundigen Schriftstellerin, Talvj's (Loewe's geistbegabten Schwägerin), vor allem aber Uhland's (Sagenforschungen), die gar treffende Fingerzeige zur Ästhetik der Ballade geben. Eine Ästhetik der Ballade also ist vonnöthen, um über den Kunstwerth der Loewe'schen Muse voll und ganz urtheilen zu können. So sehr ist aber dieselbe vonnöthen, daß sogar die gesammte Ästhetik daraus großen Nutzen ziehen würde, da jene über manches bisher noch dunkle Gebiet im Einzelnen der Ästhetik Klarheit schaffen würde.

Anstatt daß wir nun hier zur Abwechselung eine „Ästhetik der Ballade" die Weite und die Breite vorführen, möge gestattet sein, die Sache dadurch zu erleichtern, daß wir der Einfachheit halber hierfür auf die ganz neu von der Presse kommende Schrift „Die ästhetische Bedeutung der Ballade"*) verweisen. Wir bemerken nur, daß,

*) Berlin, C. Duncker, (C. Haymons) 1884. I. Philosophische Voraussetzungen der Balladen-Ästhetik. II. Zur Geschichte der Ballade. III. Elemente zu einer

nach streng wissenschaftlicher Aufweisung der Hauptmomente einer jeden Ästhetik, die als Wissenschaft wird auftreten können (wobei wir u. A. auch darauf Gewicht gelegt, daß, je mehr verschiedenartige Kunstzweige sich, unter Wahrung echter Unabhängigkeit von einander, doch zu einem einheitlichen Ganzen in einem Kunstwerk vereinigen ließen, um so höher dieses Kunstwerk stünde), ausgeführt wird, wie in der echten Ballade dem ästhetischen Grundprincip in besonders befriedigender Weise entsprochen werde, und halten in diesem Zusammenhange den Schlußsatz von Theil I aushebenswerth, wo es heißt: „Wir sind überzeugt, daß die Ballade, die — was ihre vollendete Gestaltung betrifft — jüngste der Kunstgattungen (falls man sie anders so bezeichnen darf), in diesem Betracht von hohem ästhetischen Werth ist; sie entspricht den für ein Werk von wahrhaft ästhetischer Vollendung oben vorausgesetzten Erfordernissen vielleicht mehr als sonst ein Kunstwerk, und muß darum in ihren wahrhaft klassischen Gebilden einen hohen Rang im Gebiete der Kunst beanspruchen."

Also, indem wir nun vorwegnehmen, daß die anderen Tongebilde Loewe's auch eine Art von Ballade sind (die Oratorien, Legenden, Klavierpiècen, selbst viele Lieder), so wollen wir uns noch ein wenig bei der speciellen Loewe'schen Ballade verweilen. Was wir oben von der Dichtergabe Loewe's bemerkten, daß er wahre Objektivität der Darstellung in seinen Werken übe und somit eine erstaunliche Mannigfaltigkeit im Allgemeinen wie im Einzelnen in der Erfindung der Charaktere, in der Kolorirung der Situationen: können wir nicht besser belegen als zunächst mit den betreffenden Worten O. Gumprecht's: „Alle Wunder aus dem bunten Bilderbuche der Romantik tauchen bei dem Gedanken an die Loewe'sche Ballade auf. Gänzlich ist ihr zu eigen gegeben jene phantastische Traum- und Zauberwelt, die stets so mächtig den Sinn der Menschen in ihre geheimnisvollen Kreise gelockt. Die Mären der verschiedensten Zeiten und Völker haben dem Komponisten Stoff zu seinen Schöpfungen geliefert, in den entlegensten Schachten der Sage sehen wir ihn als unermüdlichen Schatzgräber beschäftigt. Dem Rufe

---

Balladen-Ästhetik. IV. Charakteristisches in der Ballade. Metrisches, Poetisches. V. Balladenmusik.

seiner Stimme gehorchten die lieblichsten Geister und die grauenhaftesten Unholde, mit denen die Dichtung Luft und Wasser, Höhlen und Abgründe bevölkert. Gleich staunenswerth ist der massenhafte Umfang von Loewe's Produktion und die Mannigfaltigkeit ihres Inhalts. Welch endloses, sinnverwirrendes Gewebe in Farben und Gestalten! In Sang und Klang ziehen vorüber heitere Griechengötter, biblische Scenen, christliche Heilige und Märtyrer, die im tiefsten Gemüthe des Volkes fortlebenden poetischen Überlieferungen aus der nordischen Vorzeit, alle charakteristischen Typen des Mittelalters, Brahmanen, Türken, Mohren, exotische Gesellen jeglichen Schlages." — „Einen wahren orbis pictus in Tönen stellen die Arbeiten Loewe's dar. Heimisch ist seine Phantasie in allen Zonen. Sie jagt um die Wette mit Wind und Wolken über die nordische Heide und schwelgt trunken in der glühenden Farbenpracht des Südens. Wohl ergötzt sie sich gelegentlich an dem lauten Gewühl der Gassen und Märkte (ich erinnere z. B. nur an den so hoch charakteristischen Eingang vom 3. Stücke des „Mohrenfürsten"), aber am meisten zieht es sie doch ins Freie und Weite. Vertraut sind ihr sämmtliche Stimmen der Natur, das Leben und Weben des Waldes und der Fluren, das Brausen des Sturmes, der Gesang der Wellen."

Bei aller Massenhaftigkeit seiner Balladenproduktion aber lassen sich diese Werke nach bestimmten Gesichtspunkten ordnen. Das eigentlich Charakteristische der echten Ballade können wir aus jedem echten Drama entnehmen, es ist die innere Dramatik und, naturgemäß dazu gefordert, die Einheitlichkeit der Grundanlage; ein den Umschwung in der äußeren oder inneren Situation der Ballade herbeiführendes Moment gehört außerdem unbedingt dazu. In den ursprünglichen Balladen wird dieser Umschwung sehr häufig durch die Geisterwelt hervorgerufen, und würden die Balladen dieser Gattung zuerst ins Auge zu fassen sein. Dahin gehören außer den schon genannten „Erlkönig", „Der Mutter Geist", „Die Walpurgisnacht", „Elvershöh'", vor Allem: „Treuröschen", „Wallhaide", „Oluf", „Die Braut von Korinth", „Harald", „Die nächtliche Heerschau", „Saul und Samuel", „Der Todtentanz", „Der Blumen Rache" und auch „Der Schatzgräber". Neben die Geisterballaden lassen sich als eine ganz andere Ordnung die historischen Balladen gruppiren. Als solche sind noch zu nennen: „Die Glocken zu Speier", „Graf von Habsburg" (in wel-

chen zur Herbeiführung des Umschwunges, ähnlich wie in der „Wallhaide“ und im „Bettler“, eiue Romanze eingeflochten ist), „Die Reigerbeize“, „Graf Eberstein“, „Der Mönch zu Pisa“, „Kaiser Heinrich's IV. Waffenweihe“, letzteres zumal ein Werk von großer Anlage und effektvoller Aufführung; auch den „Schützling“ (die Kaiser Franz und Alexander jagen im Wiener Wald, sehr volksthümlich gehalten, gemüthvoll, aber dabei edel) dürfte man dahin rechnen, sowie den „Seltenen Beter“ (der alte Dessauer) und den „Gefangenen Admiral“ (die in der französischen Königsgeschichte bekannte mysteriöse Erscheinung der „eisernen Maske“), welches letztere doch mehr dem Liede sich annähert. Ferner sind die Balladen nationaler Ordnung zu erwähnen, so die schottischen und englischen („Edward“, „Das nußbraune Mädchen“, „Thomas Reimer“, „Graf Douglas“), die nordischen, außer schon genannten „Odins Meeresritt“, spanische („Hueska“, „Der Sturm von Alhama“), indische („Mahadöh“, „Paria“). Das hebräische Element tritt, außer in den „Hebräischen Gesängen“, unverkennbar in dem Balladencyklus „Esther“ hervor (auf historischer Grundlage, aus der Zeit Johann Casimir's von Polen, gedichtet von Ludwig Giesebrecht); letzteres trägt aber eben so sehr auch polnisches Kolorit, in welcher Gattung als national vorzüglich gelungen zu bezeichnen sind: „Die Lauer“ (äußerst effektvoll), „Der junge Herr und das Mädchen“, „Die Budrisse“ und „Wilia“. Das Türken- und Mohrenelement wird repräsentirt durch den (sehr beachtenswerthen) „Asra“, den „Mohrenfürsten“ und die „Bilder des Orients.“

So viel als Fingerzeig zur methodischen Gruppirung der Balladen, denen noch eine Anzahl Ordnungen hinzugefügt werden könnten. Hinweisen wollen wir noch auf die Balladen von höfischer Vornehmheit, wie die Goethe'schen „Sänger“, „Wirkung in die Ferne„, „Bettler“ (letzteres: die Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen) und alsdann auf eine Perle unter den Tongebilden: die „Gruft der Liebenden“, wieder auf spanischem Boden spielend. Es ist dies zwar recht lang, und ist der im Allgemeinen poesievolle Text, der einst von einem unbekannten Verfasser Loewe zugesandt war (von Puttkammer), nicht ohne einzelne Unbeholfenheiten, doch ist das Ganze groß komponirt und machtvoll wirkend, ja im Einzelnen enthält es Stellen, die selbst dem Musiker, der nach besonderen kontrapunktischen Eigenthümlichkeiten, nach merkwürdigen harmonischen Erfindungen sucht, seltene Kleinodien sein würden.

Mit ganz besonderem Glück hat Loewe die Legende kultivirt, diese „geistliche Schwester der Ballade". Einzelne von ihnen gehören geradezu zu dem Bedeutendsten, das er gearbeitet hat; so „Des fremden Kindes heiliger Christ", wobei ein Kenner Loewe's zu der Stelle „sie ist vor Frost erstarret" meinte, man sähe vermittelst der Musik das Kind erfrieren. Sodann „Der heilige Nepomuk", „St. Mariens Ritter", das äußerst stilvoll und tief gehaltene „Milchmädchen", „Der Riese Offerus", „Scholastika" (mit Chor), „Das Paradies in der Wüste" (mit Chor) und wieder die Perle unter ihnen: „Gregor auf dem Stein". Von den Legenden letzterer Gattung (mit Chor) bis zum Loewe'schen Oratorium ist, wie Ambros richtig bemerkt, nur ein Schritt. Und wie die Legende eine Nebenart der Ballade, so ist auch in der That das eigentliche Loewe'sche Oratorium auf die Ballade zurückzuführen und nur aus dieser heraus zu verstehen. Derselbe Ambros sagt in diesem Sinne mit Recht von den „Siebenschläfern": „Loewe ist auch hier Balladenkomponist geblieben".

Es ist an der Tagesordnung, sich über Loewe's Oratorium geringschätzig zu äußern. Daß die Loewe'schen Oratorien ohne musikalischen Werth seien, „darüber sind heute ja auch alle Fachleute einig!" hört man selbst für Loewe wohlgesinnte Beurtheiler sagen. Zunächst müssen wir nun (wie das von August Wellmer in besonders treffender Weise ausgeführt ist, — auch einem „Fachmann" fürs oratorische Gebiet) Unterscheidungen anstellen, was hier in folgender Weise geschehen möge: 1) Loewe's geistliches Oratorium, hauptsächlich „Die Festzeiten", echte Kirchenmusik schönster und edelster Art, — hinreichend, allein Loewe's Namen für alle Zeiten zu verewigen. 2) Sein — wie Loewe es nannte —: „eigentliches Oratorium", an die Legende oder christliche (kirchliche) Geschichte anknüpfend, dramatisirend; für welche Form Loewe historisches Recht beanspruchte und solches auch literarisch, wie sein Nachlaß ausweist, nachzuweisen suchte. „Mein Oratorium" — pflegte er wohl mit Bezug auf das historische Recht für die von ihm geschaffene Form zu sagen — „ist das richtige". Dahin gehören „Die Siebenschläfer", „Palestrina", „Meister von Avis", „Gutenberg", „Huß". In ähnlichem Stil gehalten, doch im engeren Anschluß an die heilige Schrift sind zu nennen „Hiob", „Das Hohe Lied". Vorgezeichnet ist diese Form in einem Werk, das allen, schon der Zeit nach, vorangeht: „Die Zerstörung Jerusalems", in welchem Loewe'sche Urkraft

pulsirt. In etwas veränderter Form, ein Karfreitagsoratorium, ist das noch immer lebensfähige „Sühnopfer des neuen Bundes“ geschrieben. 3) Letzteres leitet schon mehr zu der zuletzt gestalteten Art über: „Der Blindgeborene“, „Lazarus“, „Johannes“ (diese ganz ohne Orchester). 4) Sind zwei „Vokaloratorien für Männerstimmen“, ganz ohne Begleitung, zu nennen, wieder eine ganz neue Form, „Die eherne Schlange“ und „Die Apostel von Philippi“. Von letzterem erzählt u. A. Keferstein, daß es nach wohlgelungener Aufführung in Jena „allgemein als das größte und erhabenste aller bisher für Männerstimmen erschienenen Werke anerkannt wurde und beim Publikum auch den letzten Zweifel an der Statthaftigkeit dieser neuen Gattung von Oratorien zu Boden schlug.“ Und C. F. Becker, Schumann's Mitarbeiter, berichtet in des letzteren Zeitschrift: „Mit Freuden denken wir zurück an die Aufführung des Oratoriums unter der Leitung des genialen Komponisten, und noch jetzt, bei dem Durchspielen und ruhigem Durchschauen der Partitur möchten wir ihm herzlich die Hand dafür drücken, daß er im Stande war, mit den geringsten Mitteln, welche die Tonkunst bietet, ein Werk herzustellen, das ein inneres Leben offenbart, wie es das musikalische Drama selten und das Oratorium fast nie darbietet. — Wenige unter allen Tonsetzern würden ein solches Unternehmen zu Ende gebracht haben, wenn sie es auch mit Liebe begonnen hätten. Die Monotonie, die sich bei jedem neuen Takte immer deutlicher herausstellte, hätte sicher die meisten sogleich zurückgeschreckt. Doch Carl Loewe, der sich seit seinem ersten Auftreten gern eigenthümliche Pfade wählte und sich so glücklich in dem für Künstler Unmöglichen zu fühlen scheint, löste die Aufgabe mit Kraft und Gewandtheit.“ — Wie aber die maßgebenden „Fachleute“ auch heute noch über das erweiterte Loewe'sche Oratorium denken, dafür mögen nur zwei Stimmen sprechen. Der berühmte und geniale Altmeister der echt protestantischen Kirchenmusik, Ed. Grell, stellt unter Loewe's Kompositionen seine Oratorien ganz besonders hoch. Richtig weiß er sie nach ihrem Wesen zu bestimmen, wenn er, im Hinblick etwa auf Händel, sagt: „Von den 10—12 Oratorien dieses Meisters [es sind deren im Ganzen 16] sind nur wenige ihrem Inhalte nach eigentliche Oratorien. Den größten Theil derselben könnte man als weltliche Kantaten, dialogisirte Legenden oder Balladen, die an das Geistliche und Kirchliche streifen, oder auf noch andere Weise

bezeichnen. — Loewe zeichnet sich ganz besonders durch eine Vereinigung von drei sehr beneidenswerthen Dingen aus, Erfindung, Geist, Grazie, die wohl selten bei irgend einem seiner Zeitgenossen in der Fülle anzutreffen sind wie bei ihm." (Chrysander's Musikzeitschrift 1869). Und Heinrich Bellermann stellt einmal einen eingehenden Vergleich an zwischen Mendelssohn's „Paulus" und Loewe's „Huß" und kommt zu dem Resultat: „Wir können nicht umhin, bei diesem Vergleich dem Loewe'schen Werke den entschiedenen Vorzug vor dem Mendelssohn'schen zu geben." (Chrysander ebenda).

Daß auch in der Loewe'schen Liederliteratur manche köstliche Perle enthalten ist, haben manche Kenner mitunter betont, z. B. C. H. Bitter, Graben-Hoffmann, Ambros, und allerdings, wer könnte den Sang des Gretchen vor der mater dolorosa mit anhören, ohne stille Thränen der Andacht, der Bewunderung, der Ehrfurcht! — Auch in seinen Liedern, aus deren Menge eine Anzahl von etwa 15 zur herrlichsten Gabe unserer Literatur gehören, so daß es sich etwa lohnen würde, sie als besonderes Album zu sammeln, wiegt klassische Ruhe der Objektivität vor; leidenschaftslos, edel und doch tief empfunden, ja von moralischer Tiefe, aber auch moralischer Höhe, — nicht nach Art verzärtelter oder kränkelnder moderner Lyrik.

Am meisten diskreditirt stehen Loewe's Arbeiten für Pianoforte da. Weil er specifischer Gesangskomponist war, so hat er für dieses Fach wohl mindere Begabung gehabt. Und doch werden noch neuerdings u. a. die „Biblischen Bilder", z. B. von W. Tappert, gern empfohlen, und wird noch heute z. B. die Zigeunersonate auch von „Fachleuten" mit Anerkennung ausgezeichnet. Der richtige Maßstab aber ist auch hierfür die Ballade, und mit Recht nennt Ambros Loewe's Arbeiten dieses Genres: Klavierballaden. Und Robert Schumann urtheilte (Neue Zeitschr. f. Musik. 1835, Nr. 31): „Reich an innerem, tiefem Gesang, wodurch sich seine Balladen auszeichnen, spielt er getreu mit den Fingern nach, was er in sich hört; ich glaube, er erfindet das meiste ohne Instrument." Was soll man aber heute sagen, wenn man aus desselben Schumann Urtheil über Loewe's Sonaten Folgendes hört: „Zwei Stunden lang klang mir die Figur in den Ohren nach und dem Loewe gewiß das rechte, denn ich lobte ihn inwendig um Manches an der Sonate und wandte

auf ihn eine Stelle, wenn auch nicht in ihrer ganzen Kraft an, die ein anderer Davidsbündler einmal schrieb und eine löbliche Redaktion aufschlagen wolle. Neue Lpz. Ztschr. f. Musik. 1834. S. 3.*)", welche Stelle er als Fußanmerkung unter den Text setzt, also lautend:

*) „Wollt ihr wissen, was durch Fleiß, Vorliebe, vor allem durch Genie aus einem einfachen Gedanken gemacht werden kann, so leset in unserm Beethoven und sehet zu, wie er ihn (oft negativ, indem er die näherliegende Schönheit zurückweist) in die Höhe zieht und adelt, und wie sich das anfangs gemeine Wort in seinem Mund endlich zum hohen Weltenspruch gestaltet."

Nachdem Schumann so über die »Sonate brillante in Es« gesprochen, fährt er fort:

„Aber einmal gereizt und herausgefordert, suchte ich anderwärts Achillesfersen beizukommen; denn wir wissen an ersten Tonhelden kleine Stellen, wo Recensirpfeile eindringen können und irdisches Blut treffen" . . . „ordentlich ernsthaft kann man bei dergleichen Untersuchungen sprechen, auch ohne an die „elegische Sonate" (in F moll, die zweite von Schumann recensirte Loewe'sche Sonate) zu denken, die ich aus vielen Gründen liebe und der brillanten vorziehe, wie es der Komponist selbst thun wird." —

Sollen wir nun im Allgemeinen über Loewe's ästhetische Bedeutung urtheilen, so möchten wir zunächst zwei sehr genaue Kenner Loewe's, dabei Beurtheiler ersten Ranges, reden lassen, nämlich Keferstein (1840): „Loewe hat sich als einer der genialsten, gebildetsten und originell ergiebigsten Tondichter der neueren Zeit bewährt . . . und hat in fast allen Fächern der Poesie, welche der Musik auch nur einigermaßen zugänglich sind, theils musterhaft Schönes, theils Wahres und Treffendes und überall Interessantes und Geistreiches gegeben . . . in charakteristischer Schärfe und Plastik der Zeichnung der verschiedenartigsten Tonbilder nach tief eindringender Beachtung der Zeiten, Länder und Völker und ihres eigenthümlichen Geistes möchte ihn nicht leicht ein anderer Tondichter übertreffen"; und Nauenburg (1835): „Loewe ist ohne Zweifel einer der reichbegabtesten und genialsten Tondichter neuerer Zeit, er besitzt namentlich ein bedeutendes Talent für musikalisch-poetische Charakteristik; und hat die verwaiste Bahn eines erfinderischen Geistes mit männlicher Energie und vielem Glück betreten." Ambros sodann sagt

(1860): „Loewe besitzt eine nicht gewöhnliche Phantasie, wahren Dichtersinn, Innigkeit, Kraft, Geist (diesen vor Allem).“

Vor allen Dingen aber handelt es sich um die erneute Feststellung seiner bleibenden Bedeutung auf dem Gebiet der Ballade; hier hat er „seine ausgezeichnetsten Nebenbuhler verdunkelt“, — in der Ballade ist er, wie es ähnlich C. H. Bitter mit vollem Recht hervorhebt, ein klassischer Meister ersten Ranges.

Hierauf Gewicht gelegt, gebührt ihm, wie selbst Franz Brendel zugiebt, in der Musikgeschichte die Stellung neben Schubert „ohne Widerrede“. Vielleicht tritt Loewe in manchen seiner Arbeiten schwächer hervor, z. B. in manchen seiner Instrumentalkompositionen, — obgleich er auch hier, wie schon ausgeführt, theilweise Bedeutendes geleistet hat und u. A. sein „Trio“ z. B. von dem s. Z. gefürchteten Recensenten Fink (eigentlich Loewe's Gegner) ausnehmend gerühmt ward; — vielleicht sind auch seine Opern nicht besonders hervorragende Werke — ob auch sie von Kennern (Spontini, Möser, A. v. Radziwill, und später H. Kurth) als tüchtig anerkannt wurden, — mögen auch in manchem Oratorium wirklich einzelne Partien in kleineren Verhältnissen angelegt sein (H. Bellermann nennt einige Chöre kleinlich), und mögen endlich manche seiner Lieder für unsere Zeit bedeutungslos sein (Todtengräberlied, Mein Herz, ich will dich fragen): so möchten wir doch vermuthen, daß selbst in den schwächeren Theilen — mit Rob. Schumann zu sagen — „bei Loewe immer etwas dahintersteckt“. Völlige Unkenntnis über Loewe's Talent, Schulung und Arbeitskraft verräth es, wenn öfters, — z. B. von Kienzl, O. Leßmann, H. Urban — behauptet wird, Loewe's Kraft reiche für größere Werke nicht aus, — darüber ist überhaupt kein Wort zu verlieren. Aber ein anderer, beklagenswerther Zug zeigt sich häufiger in der Geschichte seines Schaffens: ihm fehlte eigentlich ganz die den neueren großen Meistern so gern erwirkte und gegönnte nöthige Muße zum Schaffen, so daß gerade aus diesem Grunde so manches an sich wahrhaft bedeutende größere Werk in der Ausarbeitung einzelner Theile zu kurz kommen mochte.

Als großes Verdienst muß ihm dann ausdrücklich zuerkannt werden, daß er besonders in seinen Balladen einen ganz neuen Stil geschaffen hat, der sich in der Folge nicht nur für die Balladenmusik höchst wirksam erwies, sondern auch weitere Einwirkungen ausübte, z. B. auf das neuere Lied (aber nicht etwa auf

das Abt'sche und Verwandtes), — z. B. auf das musikalische Drama.

Und auch im Oratorium hat er ja ganz neue Bahnen eingeschlagen, wo er eben so wenig ohne Nachfolge blieb. (Gestattet wird es sein, wenigstens vergleichsweise an Blumner, Rubinstein zu denken.)

Bekannt ist, mit welchem Enthusiasmus R. Wagner erfüllt war für: „Elvershöh', „Der Mutter Geist", „Die Hexe" (W. Alexis), „Erlkönig" u. a., und welch enge Verwandtschaft mit der Wagner'schen Stilart beweisen endlich Loewe's „Spreenorne" (aus frühester), „Gregor", „Milchmädchen" (aus mittlerer), „Schwanenjungfrau" (aus spätester Zeit)!

„Wo es sich darum handelt, für das Wort den rechten Ton zu finden, da hat Loewe regelmäßig den Nagel auf den Kopf getroffen"; — diese Äußerung, die uns gegenüber mündlich von dem Prof. B . . . . . l gethan war, ist sehr zutreffend, und ließe sich daneben nur bemerken, daß es ebenfalls zur charakteristischen Eigenheit Loewe's gehört, daß er niemals den Ausdruck mit volleren Mitteln herzustellen liebt, als ihm zweckmäßig erscheint, und daß er das seltene Talent in ungewöhnlichem Grade besitzt, mit so wenig Mitteln wie möglich die Sache jedesmal so zu gestalten, daß sie trotzdem nach Charakteristik und musikalischem Effekt voll nnd ganz erschöpft ist, und auf diese Weise mit Wenigem unerwartet Viel geboten wird. Oberflächliche Beurtheiler verwechseln diese glänzende Eigenschaft unseres Künstlers mit poetischer und musikalischer Armuth!

In der letzterwähnten Beziehung dürfte z. B. Loewe's „Prinz Eugen" überhaupt als ein Unikum zu bezeichnen sein.

Des besonderen Vorzugs der musikalischen Vielseitigkeit Loewe's ist schon eingehender gedacht worden. Nicht nur allen Gebieten des musikalischen Schaffens hat er sich zugewandt, sondern auf jedem Gebiet weiß er wiederum zum Theil geradezu erstaunliche Mannigfaltigkeit in der objektiven Erfassung seines jedesmaligen Gegenstandes zu repräsentiren; dies gilt besonders von den Balladen. „Sieht man die fast zahllosen Loewe'schen Balladenhefte durch, so muß man über diese neue, ganz eigene Welt des Geistes, die sich hier öffnet, — über diesen oft verschwenderischen Reichthum erstaunen" (Ambros). Auch in den Oratorien bietet sich dieser Reichthum

bar, und ist es bewunderungswürdig, wie z. B. der Meister nach so vielen voraufgehenden Werken dieser Art wieder ganz neue Saiten in dem „Hohen Liede“ erklingen läßt, in welchem die ganze Gluth echt orientalischen Farbenreichthums sich wiederspiegelt.

Mit der Kraft, objektiv zu gestalten, dürfte es auch zusammenhängen, daß seine Musik eigentlich ausnahmslos nichts Sentimentales an sich hat. Viel eher ließe sich ihm zuweilen der Vorwurf der Kargheit, einer mit zu großer Trockenheit geformten Plastik machen; aber selbst solche Trockenheit dient dann nur dem Princip der Objektivität. Daher muß es nun zumal von seiner Gesangsmusik gelten, daß sie durchaus gesund ist, — nichts Kränkelndes findet sich in ihr, keine Weltschmerzelei; — die in Gemüthsüberreiztheit sich gefallende Melancholie und Sensibilität sagte Loewe's Gemüth nicht zu; auch nicht die Art der ganzen Heine'schen Lyrik; — wo er aber Lieder von Heine komponirt hat, die trefflich sind („Im Traum sah ich die Geliebte“, „Sie liebten sich beide“, „Ich hab' im Traume geweinet“), da ist die Musik zum Verwundern einfach und natürlich, doch der Heine'schen Dichtung gewiß das rechte, — und der Effekt mangelt dort nicht.

Endlich ist Loewe recht und schlecht ein deutscher Sänger gewesen, und sogar ein patriotischer Sänger, und steht er in erster Reihe unter denen da, die das echte Deutschthum mit ihrer Kunst repräsentiren. Darum gehören seine Werke auch der deutschen Kunst an; — eben darum aber soll auch sein Name der Geschichte der Kunst unauslöschlich verbleiben, und der Kunst nicht allein, sondern der deutschen Geschichte überhaupt, dem deutschen Volk; denn nicht ein großer Künstler nur, — auch einer der edelsten Bürger unseres Volkes ist er gewesen; also darum: Ehre dem Andenken unseres Loewe!

Über Johann Jacob Froberger's Leben und Bedeutung für die Geschichte der Klaviersuite.

Von

Franz Beier.

59 u. 60.

Über
Johann Jacob Froberger's Leben und Bedeutung für die Geschichte der Klaviersuite.

Von

Franz Beier.

Bis vor Kurzem hat man sich in Ermangelung authentischer Urkunden auf die Angaben beschränken müssen, die uns Mattheson, Walther und Gerber über J. J. Froberger gemacht haben. Erst im Jahre 1874 hat Dr. Edmund Schebek in Prag durch die Herausgabe zweier bei einer Autographenversteigerung in seinen Besitz gekommenen Briefe etwas Licht in das Dunkel gebracht, das über das Leben Froberger's gebreitet ist. Die Briefe sind in deutscher Sprache von der Hand der verwittweten Herzogin Sibylla von Württemberg an den ersten Rath des Prinzen von Oranien, Constantin Huygens, den Vater des berühmten Astronomen Christian Huygens, gerichtet und zeigen uns, daß Froberger am 7. Mai 1667 zu Héricourt unweit Montbéliard (Mömpelgard), wohin ihn nach seiner Entlassung vom Wiener Hof die kunstsinnige Herzogin Sibylla als Musiklehrer berufen hatte, hoch geehrt und geliebt gestorben ist.

Als eine willkommene Ergänzung dieser werthvollen Schriftstücke können wir die erst gegen Ende des Jahres 1882 erfolgte Herausgabe der »Correspondance et œuvres musicales de Constantin Huygens« begrüßen, ein Werk, das von W. J. A. Jonckbloet und J. P. N. Land veröffentlicht und bei E. J. Brill in Leyden erschienen ist.

Die Huygens'sche Korrespondenz ist bei der Bedeutung des seiner Zeit berühmten Mannes und dem vielseitigen brieflichen Verkehr, in dem er zu bedeutenden fürstlichen Persönlichkeiten, wie Moritz von Nassau, zu großen Meistern in der bildenden Kunst, wie Rubens, und zu berühmten Musikern, wie Chambonnières, gestanden hat, von großer Wichtigkeit für die Kenntnis des 17. Jahrhunderts, in dessen Zeit sein Leben (1596—1687) fällt.

In dieser Sammlung finden wir neben zwei anderen interessanten Hinweisungen auf Froberger zwei Briefe »à la Princesse de Montbéliard« (Duchesse de Wirtemberg à Héricourt). Von diesen ist der erste mit dem Datum des 29. August 1667 die Antwort auf die ihm von der Herzogin am 25. Juni geschriebene Nachricht von dem Tode des Meisters. Der zweite ist unter dem Datum des 4. August 1668 geschrieben. In ihm bittet Huygens mit überzeugender Dringlichkeit die Herzogin, welche sich in dem Briefe vom 23. Oktober 1667 gegen eine Weggabe von Kompositionen ihres Lehrers entschieden sträubt, um Erfüllung seines darauf gerichteten Wunsches. Den ersten Brief mit der Todesnachricht hatte Huygens am 23. Juli 1667 in Breda, den zweiten am 18. November desselben Jahres empfangen. Zu dem ersten Briefe der Herzogin an Huygens gab das von diesem am 9. Juni 1667 an Froberger gerichtete Schreiben Veranlassung, welches die Herzogin öffnete, und worüber sie sich äußert:

„Deshalben ich Ursache habe um Verzeihung zu bitten, weil ich selbes geöffnet. Denn ich mir die Gedanken gemacht, meinen Gruß oder Angedenken darin zu finden, deßwegen ich mich denn gar schön bedanken thue und wünsche, solcher noch besser meritirt zu sein."

Aus Huygens' Briefen weht uns eine innige Verehrung und warme Freundschaft für Froberger entgegen, welche wohl aus einem längeren persönlichen Umgang hervorgegangen ist. Auf solchen läßt wenigstens folgende Bemerkung Huygens' aus dem ersten Brief an die Herzogin schließen: »comme souvent il m'a declaré, que qui

n'auroit veu V. A. jouer ses pieces, n'auroit sceu discerner, si c'estoit elle ou luy mesme qui les touchoit.«*)

Diese Briefe der Herzogin Sibylla und von Huygens sind von großer Wichtigkeit für die Biographie Froberger's, indem sie es uns einmal ermöglichen, durch urkundliche Angabe seines Todesjahres bei der Feststellung anderer Daten der Wahrheit näher zu kommen, und außerdem über seinen Charakter und sein Verhältnis zur damaligen Musikwelt genauere Kunde geben.

Werfen wir einen Blick auf die Angaben seiner alten Biographen.

Mattheson giebt in seiner 1740 erschienenen „Ehrenpforte" das Jahr 1635 als dasjenige an, in welchem Froberger als der Sohn eines Kantors zu Halle geboren sei. Im Jahre 1650 läßt er ihn von einem schwedischen Gesandten, der nach Halle gekommen (!) von seiner schönen Stimme entzückt worden sei, nach Wien zu Ferdinand III. bringen, der ihn: „zum berühmten Girolamo Frescobaldi, Organist zu St. Peter in Rom, in die Lehre thun ließ, damit er hernach Kaiserlicher Hoforganist werden möchte, welches er auch 1655 geworden ist. In Mainz soll er nach seiner Entlassung vom Hofe einige sechzig Jahre alt unverheirathet verstorben sein."

Johann Gottfried Walther, der wohl gegen eine genauere Fixirung der Daten, wie sie Mattheson mit entschiedenem Unglück gewagt hat, gerechtes Bedenken gehabt haben mag, bringt dieselbe Geschichte schon 1732 in seinem zu Leipzig erschienenen Lexikon. Froberger's in Mainz erfolgten Tod stellt er bestimmt hin mit der

*) Da noch etwaige Nachrichten und vielleicht Briefe von Froberger's Hand in der großen, erst zum geringen Theil veröffentlichten Huygens'schen Korrespondenz (welche aus 533 lateinischen und 1352 französischen Briefen besteht und sich im Besitz der Bibliothek der Königlichen Akademie der Wissenschaften in Amsterdam befindet), zu vermuthen waren, so wandte ich mich an den Herausgeber der Korrespondenz, Herrn Professor Jonckbloet im Haag, der Vaterstadt Huygens'. Durch dessen gütige Mittheilung erfuhr ich, daß die Briefe von Huygens im Besitz der Königlichen Bibliothek in Amsterdam, und die an ihn im Besitz der Universitätsbibliothek zu Leyden wären, daß aber an beiden Stellen nichts Weiteres über Froberger zu finden wäre. Indeß ist es doch möglich, daß bei der Art, wie diese Briefe in Autographensammlungen zerstreut worden sind, ein Suchen in dieser Richtung nicht erfolglos bleiben würde. Wie ich in Erfahrung gebracht habe, ist erst vor Kurzem wieder eine größere Autographensammlung, worunter sich viele Briefe von und an Huygens befanden, bei Frederic Müller in Amsterdam versteigert worden.

Bemerkung: „wie mich dessen ein Anverwandter von ihm gewiß versichert.“ Wie gröblich sich dieser Anverwandte mit seiner Versicherung an seinem berühmten Vorfahren vergangen hat, zeigt uns der erste Brief der Herzogin. Den Mattheson'schen Angaben folgen die späteren Biographen.

Als letzte, bisher noch nicht erwähnte ältere Notiz über Froberger bringen wir hier noch die des preußischen Geheimraths Christoph von Dreyhaupt. Dieser nennt in seiner 1755 zu Halle erschienenen Beschreibung des Saalkreises (Pagus neletici et undici) im 23. Buch unter der Überschrift: „Lebensbeschreibung gelehrter und berühmter Leute, die entweder zu Halle geboren oder daselbst in Bedienung oder Ehrenämtern gestanden haben“ Froberger „einen Musikus von Halle gebürtig, allwo sein Vater Kantor gewesen“.

Bekannt sind die novellistischen Bestrebungen der neueren Biographen Schilling*) und Fétis, die dem wandernden Künstler höchst romanhafte Erlebnisse, von denen er gewiß bei seinen kühnsten Reiseträumen nichts geahnt hat, angedichtet und somit eine „Kunstnovelle“ geliefert haben, „zu deren Ausstattung für Damenboudoirs nur noch Goldschnitt und Seideneinband fehlt“.**)

Wir treffen unsern Meister bei ihnen auf hoher See in einem Kampf mit Seeräubern, deren meuterischen Händen er durch einen gewagten Sprung in das nasse Element entgeht. Hätte es zu der Zeit noch musikalische Delphine gegeben, so würde ihn wohl ein Arionritt, der ja doch seinen älteren lesbischen Kollegen gerettet haben soll, der großen Anstrengung enthoben haben, die ihm seine Biographen zumuthen, indem sie ihn schwimmend das rettende Gestade erreichen lassen. Aller Habe entblößt bettelt sich der Schiffbrüchige nun bis London durch, kommt wieder durch einen abenteuerlichen, mit großem Behagen genau berichteten Zufall in die mitleidigen Hände des Hoforganisten, wird dessen Balgtreter, erhält bei einer Hoffestlichkeit wegen unaufmerksamen Tretens einen Fußtritt von seinem gestrengen Principal und darauf, als er von einer Dame am königlichen Tisch rekognoscirt wird, des Königs höchsteigene Kette um den Hals.***) Der glückliche Froberger!

*) Universallexikon der Tonkunst. 1836. Stuttgart.

**) Ambros, Musikgeschichte, Band IV.

***) Diese ergötzliche Fußtrittgeschichte erzählt allerdings auch schon Mattheson.

Ruhmgekrönt in das Vaterland zurückgekehrt muß er die nun einmal nicht wegzuleugnende Ungnade des Kaisers über sich ergehen lassen, der Prozeß wird aber so gemildert, daß ihm der erbetene Abschied in den schmeichelhaftesten Ausdrücken gewährt wird. Zur Aufhäufung neuer Schätze begiebt er sich auf eine Konzerttour wiederum nach England.

Wie treuherzig trocken erscheinen uns diesen jeglicher Dokumente als Stützpunkte entbehrenden Kombinationen gegenüber die biographischen Skizzen Walther's und sogar die doch auch schon herausgeputzten Berichte Mattheson's. Die Mattheson'schen Angaben, die in ihren Daten schon längst unhaltbar erscheinen mußten, sind auch merkwürdigerweise noch in das neueste, von Mendel begründete und von Reißmann vollendete Lexikon, dessen zweite Auflage von 1881 mir vorliegt, hartnäckig mit hineingeschlüpft, obwohl hier das Londoner Kettenabenteuer einer sich sträubenden Feder entflossen zu sein scheint.

Nach Erwägung dieser Quellen wollen wir nun auf Grund der neueren Ermittelungen der Wahrheit näher kommende Daten zu fixiren versuchen.

Gegen das angebliche, von Mattheson eingeführte Geburtsjahr hätte diesen und seine Nachfolger schon eine Stelle aus der von ihnen oft citirten „Musurgia" des Athanasius Kircher mißtrauisch machen müssen. Dieser führt hier Froberger's bekannte »Fantasia supra ut re mi fa sol« als bestes „Paradigma" der Klaviermusik an, indem er von ihr sagt:*) »illam omnibus organoedis tamquam perfectissimum in hoc genere compositionis specimen, quod imitentur, proponendum duximus«.

Da die Musurgia 1650 in Rom erschienen ist, und in ihr ausdrücklich Froberger »Organoedus Caesareus celeberrimi olim Organoedi Hieronymi Frescobaldi discipulus« genannt wird, so liegt auf der Hand, daß Froberger's Ernennung zum Hoforganisten, seine Studien bei Frescobaldi, mithin auch sein Geburtsjahr in eine viel frühere, als die von Mattheson angegebene Zeit zurückgelegt werden muß. Außerdem ist durch die neuesten Forschungen festgestellt, daß Frescobaldi nicht nach dem Jahre 1644 gestorben sein kann.**)

---

*) Lib. VI. pag. 465.

**) Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. Leipzig, Hesse, 1884, Bd. I. S. 32.

Den Bemühungen G. Nottebohm's*) haben wir ferner folgende Daten aus den in der Hofbibliothek zu Wien befindlichen kaiserlichen Hofzahlmeisteramtsrechnungen zu verdanken, die uns weitere Schlüsse ermöglichen.

Wir finden hier über Froberger's Schülerfahrt zu seinem großen Lehrer Frescobaldi die Notiz vom 22. Juni 1637:

„Johann Jacob Froberger bittet, ihn vertrosteter Maßen nach Rom zu Frescobaldi abgehen zu lassen. Es werden ihm 200 Gulden bewilligt."

Hieraus geht mit Evidenz hervor, daß das Geburtsjahr bedeutend zurück zu datiren ist. Eine genaue Feststellung desselben ist indessen noch nicht möglich.

Auf Nottebohm's Veranlassung hat Professor Dümmler in Halle weitere Nachforschungen in den Kirchenbüchern der vier alten Kirchen der Altstadt angestellt, aber in dem Zeitraum von 1620—1637 keine Familie des Namens Froberger gefunden.

Da wir hiermit noch keine rechte Veranlassung haben, an der Richtigkeit der Überlieferung, die durchweg Halle seinen Geburtsort nennt, zu zweifeln, müssen wir annehmen, daß er vor 1620 geboren worden ist. Hierin werden wir durch die Bemerkung Mattheson's bestärkt, wonach er einige sechzig Jahr alt geworden ist. Ferner lassen die Art und Umstände seines Todes ihn uns als Greis erscheinen, der sich dem Tode nicht mehr fern glaubt. Hören wir die betreffende Stelle aus dem ersten Briefe der Herzogin:

„Allein verbleibe ich, leider Gott erbarm's! nur eine geringe hinterlassene Scholarin meines lieben, ehrlichen, getreuen und fleißigen Lehrmeisters seligen Herr Johann Jacob Froberger, kais. Maj. Kammer-Organist, welcher heut sieben Wochen Abends nach fünf Uhr unter währendem seinem Vespergebet von dem lieben Gott mit einem starken Schlagfluß angegriffen worden, nur noch etlich Mal stark Athem geholt und hernach ohne Bewegung einiges Glied's so sanft und, wie ich zu dem lieben Gott hoffe, selig verschieden. Denn er noch die Gnad von Gott gehabt, daß er niedergekniet laut gesagt: Jesus, Jesus, sei mir gnädig, und somit zurückgeschlagen Verstand und Alles hin."

---

*) Mus. Wochenblatt. Leipzig 1874, S. 888.

Folgende Stelle läßt uns vermuthen, daß er die Nähe seines Todes geahnt:

„Hat mir noch den Tag vor seinem End ein Goldstück gebracht, welches er verpetschirt und drauf geschrieben, daß man es nach seinem Tod dem Pfarrherr liefern solle, wo er sich ein Grab erwählet, und mich gebeten, solches ja fleißig zu überliefern und ihn zu Bavilliers in die Kirch begraben lassen, auch dorten den Armen, in die Kirch gehörig, ein Almosen zu geben und meinen geringen Bedienten im Schloß und, wo er logiret gewesen, auch einem jeden was verordnet und mich darum gebeten."

Hiernach müssen wir sein Geburtsjahr wohl in dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts suchen. Beruht die von Walther überlieferte Geschichte, nach der Froberger als fünfzehnjähriger Knabe durch einen schwedischen Gesandten nach Wien gebracht worden ist, überhaupt auf Wahrheit, so kann sie sich bis zum Jahre 1625 ereignet haben. Mattheson's Angaben jedoch sind vollständig falsch. Als weitere Daten finden wir in dem Wiener Hofarchiv: 1. Jan. 1637 bis 30. September 1637, 1. April 1641 bis Oktober 1645, 1. April 1653 bis 30. Juni 1657. Während dieser Zeiträume war Froberger mit einem monatlichen Gehalt von 24 und 60 Gulden als Hoforganist angestellt, bis 1657 seine Entlassung erfolgte. Diese beiden Decennien 1637—1657 schließen also seine Lehrjahre, seine Wirksamkeit am Wiener Hof, seine Wanderjahre und seinen Sturz in sich.

Wie aus dem Archivbericht mit Gewißheit zu entnehmen ist, fallen die Lehrjahre in die Zeit von 1637—1641, wo er zu Rom bei seinem großen Lehrmeister Frescobaldi eifrigen Studien obliegt. Die Zeit seiner Wanderschaft umschlössen hiernach die Jahre 1645—1653, wo sein Name in den Wiener Hofzahlmeisteramtsrechnungen nicht zu finden ist. Und doch wissen wir mit Bestimmtheit, daß Froberger innerhalb dieser Zeit, nämlich im Jahre 1649, in Wien gewesen ist; einmal aus der Dedikation seines libro secondo der Wiener Handschrift mit dem Datum: Vienna li 29. Settembre A. 1649, und dann aus einem Briefe der Huygens'schen Korrespondenz. Unter dem Datum des 15. September 1649 nämlich sendet der sich damals am Wiener Hof aufhaltende William Swann »chevalier lettré et grand amateur de musique, tres bien vu à la cour du Stadhouder à la Haye«, einen Brief an Huygens und

schickt ihm: »des pieces, que un nommé Mons. Frobergen m'a donnez et qui est un homme tres-rare sur les Espinettes«.

In einem andern vom 22. Septbr. des Jahres datirten Briefe berichtet derselbe über die Vorbereitungen zur Leichenfeierlichkeit bei der Beisetzung der gestorbenen Kaiserin und schreibt weiter:

»j'Iray demain voir les ceremonies, car il y aura tres-belle musique, principalement composé des voix. — Je serois bien aise d'entendre si les pieces, que je vous ay envoyez, vous agreent, car je tacherois, d'en procurer d'avantage« . . .

Es war also Froberger um diese Zeit nach einem längeren Aufenthalt in Frankreich vermuthlich nach Wien zurückgekehrt, um sich von hier an den Dresdener Hof zum Kurfürsten Johann Georg I. zu begeben. Möglichenfalls hat er sich an der »tres-belle musique principalement composé des voix« betheiligt, wenngleich wir von solchen Kompositionen nichts kennen.

Nach Mattheson fällt in diese Zeit sein Besuch am Dresdener Hof, wo sich die musikalischen Bestrebungen besonders der Protektion des kunstsinnigen Kurprinzen, des nachmaligen Johann Georg II., erfreuten.

Durch Überreichung des vorher erwähnten libro secondo in prachtvoller Ausstattung verstand es Froberger, wie wohl richtig anzunehmen ist, die Verlängerung seines Urlaubs mit einem Empfehlungsschreiben von seinem kaiserlichen Herrn zu erbitten. Mattheson erzählt von diesem Dresdener Besuch:

„Es spielte unter Andern 6 Tokkaten, 8 Capricci, 2 Ricercaten und 2 Suiten, die er alle in ein schön gebundenes Buch sehr sauber selbst geschrieben hatte, vor dem Kurfürsten und überreichte ihm hernach das Buch zum Geschenk, wofür er eine güldene Kette bekam, bei Hofe wohl bewirthet und mit einem kurfürstlichen Antwortschreiben an den Kaiser in allen Gnaden entlassen wurde. Was dieser Monarch für ein Liebhaber der Musik, Kenner und Komponist gewesen, ist weltkundig. Daher war ihm Froberger's Verrichtung und erhaltene Ehre überaus angenehm.“ Mit dem Seufzer: „Ach, wo sind die Zeiten hingekommen“, schließt Mattheson unter Verkennung der damaligen Verhältnisse, die in Folge des kaum beendigten langwierigen Krieges höchst trostlos waren, seinen Bericht.

An einer andern Stelle erzählt uns Mattheson, der den erst im Jahre 1656 zur Regierung kommenden Kurprinzen schon vorher

Kurfürst sein läßt, in seiner Weckmann-Biographie der „Ehrenpforte" folgende Geschichte:

„Mein Mathies! sprach der Kurfürst heimlich zu Weckmann,*) wollet Ihr mit Frobergern um eine gulden Kette auf dem Klavier spielen? Von Herzen gerne, antwortete Weckmann, aber aus Ehrerbietigkeit für Ihre Kaiserliche Majestät soll Froberger die Kette gewinnen. Dieser, nachdem er gespielt hatte, frug gleich nach einem in der Kapelle, der Weckmann heißen sollte; der wäre am Kaiserlichen Hofe sehr berühmt, und denselben möchte er gerne kennen. Weckmann stund hart hinter ihm; dem schlug der Kurfürst auf die Schulter und sagte: Da steht mein Mathies! Nach abgelegten Begrüßungen spielte dann Weckmann auch und führte ein Thema, das er von Frobergern beobachtet, fast eine halbe Stunde durch, darüber sich sowohl dieser als der ganze Hof verwunderte und Froberger zum Kurfürsten mit den Worten herausbrach: dieser ist wahrhaftig ein rechter Virtuos. Beregte beide Künstler haben hernach immer einen vertraulichen Briefwechsel geführt und Froberger sandte dem Weckmann eine Suite von seiner eigenen Hand, wobei er alle Manieren setzte, so daß Weckmann auch dadurch der Frobergerischen Spielart ziemlich kundig ward."

Der historische Kern dieser Mattheson'schen Anekdote ist wohl nur in dem Zusammentreffen beider Künstler zu suchen. Wenn sie sich wahrscheinlich auch vor einander hören ließen, so ist an jenem Klaviertournier doch mit Recht zu zweifeln. Wer von der Wahrheit abweicht, muß ein gutes Gedächtnis haben, wofern er nicht sehr bald durch Widersprüche sein Vergehen selbst verrathen will. Das ist denn auch unserm Historiker Mattheson passirt, da er über die von ihm mit ersichtlichem Behagen erzählte Wettspielgeschichte vergessen hat, daß er an einer andern Stelle, wie wir gesehen haben, den Kurfürsten die goldene Kette als Gegengeschenk für die ihm von Froberger zu Theil gewordene Dedikation dem Künstler überreichen läßt.

Der Dresdener Reise ging der Überlieferung nach der Aufenthalt in Frankreich voraus, den wir demnach in den Zeitraum von 1645—1649 zu legen hätten. Und doch könnte man wegen einer

---

*) Mathias Weckmann, berühmter Organist, geb. 1621 zu Oppershausen in Thüringen, gest. 1674 zu Hamburg.

Notiz der Huygens'schen Korrespondenz zu der Annahme geneigt sein, daß seine Reise nach Frankreich erst nach dem Jahre 1649 stattgefunden habe. Es bemerkt nämlich in dem vorher erwähnten Briefe an Huygens zum Schluß W. Swann, daß Froberger ihn um Stücke von Chambonnières gebeten habe.

Dieser André Champion de Chambonnières († 1670) ist jener damals berühmte erste Kammer-Klavecinist Ludwigs XIV., von dessen Spiel sein Zeitgenosse Le Galois versichert, daß er »par sa manière d'attaquer les touches du clavecin« diesem Instrument Töne von einer Kraft zu entlocken verstand, welche kein anderer Künstler erreichen konnte. Wenn nun Froberger um Stücke von Chambonnières bittet, so hat er doch wohl dabei die Absicht, sich von der „Setzmanier" des berühmten Künstlers zu instruiren, und dessen hätte er nicht bedurft, wenn er soeben erst aus dem Vaterland und dem Wirkungskreis jenes Mannes zurückgekehrt wäre.

Legen wir nun die Dresdener und Pariser Reise in die Jahre 1649—1653, wo war dann Froberger in der Zeit von 1645—1649? Unmöglich kann in diese Zeit seine Reise nach England fallen, in welchem damals der schreckliche Bürgerkrieg tobte, dessen ersten vorläufigen Abschluß erst das Jahr 1649 mit der Hinrichtung Carls I. herbeiführte. Ein Aufenthalt am dortigen Hofe, der über ein Jahrzehnt der Sitz des finsteren Puritanismus war, ist überhaupt erst nach dem Jahre 1660, in welchem die Restitution der Stuart's erfolgte, denkbar.

Nach Mattheson ging Froberger direkt von Rom nach Frankreich und „nahm die französische Lautenmanier von Galot und Gautier auf dem Klavier an, die damals hoch gehalten wurde."

Froberger's Reise nach England würde also in die Zeit nach 1660 fallen und somit die Überlieferung Mattheson's richtig sein, der sie in die ersten Regierungsjahre Carls II. legt „und zwar bei dessen 1662 gehaltener Vermählung mit der portugiesischen Katharina, da Alles herrlich und in Freuden lebte." Nur geht hier die Reise seiner Entlassung voran, während wir jetzt als Datum seines Abgangs von Wien das Jahr 1657 kennen.

Ambros ist zur Annahme geneigt, daß Froberger gleich nach seiner Entlassung dem Ruf der Herzogin Sibylla nach Héricourt gefolgt sei. Damit müßte er aber die Londoner Reise entweder überhaupt negiren, obwohl an der historischen Wahrheit derselben

zu zweifeln kein Grund vorliegt, oder sie in eine den Verhältnissen nach wenig glaubwürdige Zeit verlegen. Letzteres thut er mit dem Einwurf: „Soll nun vielleicht gerade die berühmte Fahrt nach England eine kolossale Urlaubsüberschreitung veranlaßt haben", (die dann Ursache seines Sturzes geworden wäre).

Über den Grund seiner Entlassung haben bisher nur Vermuthungen laut werden können, da der Mangel jeder authentischen Quelle hierüber eine definitive Feststellung unmöglich macht. Daß wir in einer Konfessionsänderung Froberger's, der von Geburt lutherisch in Folge seiner Wiener Stellung zum Katholicismus übergetreten war, nicht den Grund sehen können, wie man angenommen hat, erkennen wir aus einer Stelle des ersten Briefes der Herzogin, von der wir wissen, daß sie der lutherischen Konfession angehört hat. Sie schreibt an Huygens von Froberger's „ehrlicher Leichenbegräbnuß . . . so gut es hat sein können" und äußert sich weiter: „Adversarii bleiben aber auch nit aus und meinen, es sei der Sachen zu viel gethan und nit recht, weil er nit mehr unser Religion gewesen und was noch mehr Allerlei so Reden oder Judiciren sein mag."*)

Auch kann eine Urlaubsüberschreitung nicht die Ursache der kaiserlichen Ungnade gewesen sein, da Froberger, wie wir aus den Hofstaatsrechnungen wissen, 1653 bis 1657 im Amt gewesen ist und außerdem seine Widmung des libro quarto das Datum: »Vienna l'Anno 1656« trägt. Wenn wir in dem Meister sowohl aus der Überlieferung Mattheson's: „man rühmt sein Tugend liebendes, gottesfürchtiges Gemüth", als auch aus den innige Freundschaft und hohe Verehrung bekundenden Auslassungen der Herzogin und Huygens', nicht einen überaus liebenswürdigen und biederen Charakter erkennen müßten, würden wir uns zur Annahme veranlaßt sehen, daß irgend ein unlauterer Charakterzug oder Schroffheit und Stolz ihm die Ungnade zugezogen habe. Wahrscheinlich ist es ihm ergangen, wie so mancher ehrlichen Größe jener und anderer Zeiten, daß er der Intrigue und Mißgunst seiner neidischen „Adversarii", der seine ehrliche und selbstlose Künstlernatur auf die Dauer nicht gewachsen war, unterlag und nach dem Tode seines

*) Auf diese Stelle bezieht sich folgende Äußerung aus dem Antwortschreiben Huygens': »Comment pouvait on faire trop d'honneur au corps, qui en avoit esté le digne habitacle?«

alten kaiserlichen Beschützers Ferdinand's III., welcher im Jahre 1657 starb, der Verleumdung das Feld räumen mußte. Was galt damals in Deutschland, das noch lange unter den Folgen des unseligen Religionskrieges zu leiden hatte, ein großer Künstler, ein bedeutender Komponist! Mit gerechter Entrüstung äußert sich Ambros über die damaligen, im Verhältnis zu anderen Ländern fast barbarischen Musikzustände Deutschlands: „Der große Tonsetzer, der edelste Musiker, wurde kaum noch vom herumstrolchenden Musikanten unterschieden — im glücklichsten Falle war er „Hausofficiant" eines Großen oder Kirchendiener. Noch Joseph Haydn und Mozart litten unter diesen Verhältnissen."

Unter einer solchen Beleuchtung jener Zeit kann uns Froberger's Geschick nicht mehr so wunderbar erscheinen, daß wir seine Entlassung als eine Folge selbstbegangener Ausschreitungen ansehen müßten.

Man kann sich eines tiefen Mitgefühls nicht erwehren bei dem Gedanken, daß nun der schon alternde Meister nach ruhmloser Entlassung vom Wiener Hofe, dem er 20 Jahre mit Auszeichnung angehört hatte, noch einmal zum Wanderstab greift, um im Ausland Anerkennung und Lohn zu suchen.

Er wandte sich, wie wir gesehen haben, nach England, wo dem deutschen Tonkünstler — was uns auch Händel's und Haydn's Leben zeigt — immer für die Kunst begeisterte und opferfreudige Herzen schlugen. Im Jahre 1759, ungefähr 100 Jahre nach Froberger's Londoner Reise, fand sein großer Landsmann Händel, 1685 zu Halle geboren, in demselben Lande, das ihn am meisten gefeiert, sein letztes Asyl in der Westminster-Abtei.

Unsere Nachrichten über diesen Londoner Aufenthalt beschränken sich bis jetzt auf die schon erwähnte Mattheson'sche Überlieferung, die trotz dessen Versicherung, sie nach Froberger's eigenen Aufzeichnungen niedergeschrieben zu haben, zweifelhaft genug erscheint. Nehmen wir den vielbesungenen Piratenüberfall als historisch, so bleibt doch die Art und Weise, wie unser damals doch weltberühmter Meister über Scheltworte und Fußtritte hinweg durch eine Damenbekanntschaft endlich zur Anerkennung gelangt, immerhin märchenhaft genug.

Die Dauer seines dortigen Aufenthalts und das Datum seiner Berufung nach Héricourt wissen wir nicht. Sein vielbewegtes,

stürmisches Leben fand einen versöhnenden, ruhig heiteren Abschluß auf dem herzoglichen Schloß, wo seine edle „Scholarin" sich bemühte, durch begeisterte Verehrung dem gekränkten Meister die am Wiener Hof widerfahrene Unbill in Vergessenheit zu bringen. Daß er aber doch nie den Unverstand und Neid verwinden konnte, mit dem die Kunstgenossen seinen neuernden, ihre Technik gefährdenden Bestrebungen entgegentraten, ersehen wir aus zwei Stellen in dem zweiten Briefe der Herzogin: „Denn ich's ihm auch so oft und viel auf sein Begehren versprochen, Niemanden nichts zu geben . . .", und weiter: „Denn er mir oft gesagt, daß Viel von seiner Composition vor ihre Composition ausgeben, und doch nit wüßten mit umzugehen, sondern selbige nur verderben, und also nit möge, daß seine Sachen unter andere Leut Hände kommen thäten."

Doch war er von zu menschenfreundlicher und liebenswürdiger Gesinnung, als daß ihn die Verkennung seiner Verdienste hätte verschlossen und unfreundlich gegen seine Umgebung machen können: „denn ihn die Leut wegen seines guten Humors geliebet haben, ob sie eben seine Kunst nit verstanden."

Den tiefen Schmerz der Herzogin über seinen Heimgang erkennen wir in den Worten: „Ist mir gewiß sauer genug ankommen und bin kein lachender Erb'; möchte mir noch als Herz und Augen übergehen, wenn ich bedenke, was mir mit ihm abgestorben." Durch einen „nit unfeinen" Grabstein ehrte sie den auf dem Kirchhof von Bavilliers bestatteten theuren Todten.

Hatte Froberger leider das Bewußtsein, von seiner Zeit nicht, wie er verdient, gewürdigt worden zu sein, mit ins Grab nehmen müssen, so sollte ihm doch ein gerechter Beurtheiler erstehen in einem Meister, dessen Werke an Glanz alles bisher Geleistete weit überstrahlten; und dieser, der den Werken des Vorgängers hohe Anerkennung zollte, war kein Geringerer als Johann Sebastian Bach.*)

Froberger's Eigenart und epochemachende Bedeutung besteht vor Allem in der Begründung eines neuen, freieren Stiles für die Klaviermusik. Mit richtigem Blick die Sonderstellung des Klaviers

*) „Frobergern hat der selige Leipziger Bach jederzeit hoch gehalten, ob er schon etwas alt." M. Jacob Adlung's Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit. Erfurt, 1758. S. 711.

unter den Instrumenten erkennend suchte er die demselben damals noch sehr eng gesteckten Grenzen zu erweitern und schuf damit einen neuen, freieren, von seinen Nachfolgern nach ihm benannten Stil. Es besteht diese Neuerung im Wesentlichen in der größeren Ausnutzung der natürlichen Begabung des Instruments, welches wie kein anderes in dem Grade einmal eine reiche Behandlung der Harmonie und dann die Einführung eines bunten Figurenwerks gestattet. Während die erste Eigenschaft dem Klavier etwas Orchestermäßiges verleiht und es durch seine Begabung für akkordische Wirkungen zur Ersetzung vieler Instrumente befähigt, deren Zusammenwirken erst eine Erzeugung von Akkordmassen ermöglicht, so giebt ihm die letzte eine ganz exceptionelle Stellung, insofern eine Wiedergabe der Klavierpassagen den andern Instrumenten oft sehr schwer, wenn nicht gar unmöglich ist. Es kennzeichnet eben die entwickeltere Klaviermusik ihr Gegensatz zum Orchestersatz.

So verstehen wir sehr wohl die Äußerung des Danziger Kapellmeisters Valentin Meder, welcher in einem Briefe vom 14. Juli 1709 an den „ehrlichen“ Christoph Raupach schrieb:*) „Ein gewisser Liebhaber der Musik habe ihn gezwungen, Froberger's sein Memento mori auf Violen anzubringen und mit ins Konzert zu mischen: er hätte auch dessen Verfassers Tombeau aus dem F moll mit beifügen sollen, solchen Eigensinn aber von sich abgelehnt, indem besagtes Tombeau sehr ineinander geflochten und sich mit Geigen nicht sowohl ausdrucken lassen. Ein anderes sei ein Clavicordium, ein anderes die Violin.“

Vor Allem bilden die für die Entwicklungsgeschichte der Suite äußerst wichtigen Froberger'schen Tanz-Partiten, auf die wir jetzt näher eingehen wollen, ein werthvolles Dokument für die „Setzmanier“ dieses Meisters.

Auch sein großer Lehrer Frescobaldi hatte Tanzstücke geschrieben. Es ist dies eine allerdings stilvoll gehaltene Salonmusik, die aber noch des festen inneren Zusammenhangs der Theile entbehrt, wie wir ihn später finden, wo sich die Tänze zu Gruppen, zu Suiten vereinigten. Frescobaldi nennt seine Tanzmelodien Balletto, Corrente, Passacaglio, Gagliarda, Ciaconna. Sein Schüler Froberger bringt schon, wie wohl anzunehmen ist als der

*) Mattheson, Ehrenpforte.

Erste, seine Tänze in wirklichen Gruppen, die er indessen noch nicht Suiten sondern Partiten nennt; und zwar vereinigen sich bei ihm durchweg die Allemande, Courante, Sarabande und zum großen Theil noch die Gigue zu einem ganzen Tanzbild.

An dieser Stelle wollen wir nur auf den merkwürdigen variationenartigen Zusammenhang der Stücke hinweisen, der, schon bei Frescobaldi angefangen, zur vollständigen Variation ausgebildet bei Froberger erscheint, obwohl der Name Partite noch bleibt.

So sehen wir die Variation sich hier aus dem Zwang entwickeln, den die Rhythmusveränderung im Tanzschritt auf den Komponisten, der an der einmal concipirten Tanzweise festhielt, ausübte. Sind nun auch die Stücke Frescobaldi's ebensowenig wie Froberger's ihrer schematischen Form nach wirkliche, zur Begleitung der Tanzbewegungen eigens komponirte Tänze, so sind sie doch als solche gedacht und geben das Charakterbild derselben. Von Froberger's Tanzpartiten, denen wir den erst nach ihm eingeführten Namen Suite geben, finden wir zehn »manu propria« geschriebene und außerdem die zu ihnen gehörenden Partiten »sopra Mayrin« und das »Lamento« in den bekannten Wiener Handschriften von 1649 und 1656, welche er dem Kaiser Ferdinand III. gewidmet hat. In der Handschrift von 1649 (lib. II. part. IV.) befinden sich 5 Suiten und die Partiten »sopra Mayrin«, die mit in den Kreis dieser Kompositionen gehören, da hier der sechsten schönen chromatischen Partite eine Courante mit Double und Sarabande folgen.

Die Handschrift von 1656 (lib. IV. part. IV.) enthält ebenfalls fünf Suiten und das »Lamento« mit Gigue, Courante und Sarabande.

Außer diesen beiden Handschriften, die für uns jedenfalls die besten Quellen für ein eingehenderes Studium Froberger'scher Kompositionen sind, finden wir noch in folgenden Sammlungen Suiten dieses Komponisten. Zunächst in der gedruckten Ausgabe mit dem Titel: »10 Suittes de Clavessin, composées par Mons. Giacomo Frobergue, seconde édition très exactement corrigée à Amsterdam chez Estienne Roger Marchant libraire«. Schließlich haben wir noch eine interessante Quelle in einem bisher noch unbekannten Sammelband in deutscher Tabulatur aus dem Jahre 1698, welcher sich im Besitz des Herrn Professor Spitta in Berlin

befindet. In diesem werthvollen Buche finden wir außer den uns aus der Wiener Handschrift von 1649 bekannten Mayrin-Partiten 7 Suiten, 1 Allemande und Courante und eine Allemande und Gigue, als deren Komponist Froberger bezeichnet ist. Nur zwei von ihnen, die Suiten in G- und Cdur und die Allemande und Gigue in Dmoll kennen wir aus der Wiener Handschrift (lib. II. part. IV.).

Mit diesen bisher unbekannten 5 Suiten und der Allemande und Courante in Dmoll haben wir also jetzt, da von den 10 Suiten der gedruckten Ausgabe zwei in der Wiener Handschrift von 1656 stehen,*) 23 Suiten, das Lamento, die Mayrin und die Dmoll-Allemande und Courante des Tabulatur-Manuskripts. Es gruppiren sich, wie schon bemerkt, bei Froberger vier Tänze, die Allemande, Courante, Sarabande und, wenn auch nicht durchweg, die Gigue zu einer Suite. Gleiche harmonische Grundlage und Tonart und vielfach beobachtete Identität der Motive, die dann allerdings einer rhythmischen Veränderung unterliegen, bilden das Band ihrer Vereinigung.

Die Suiten des 2. Buches der Wiener Handschrift haben mit Ausnahme der 2. (Dmoll) keine Gigue. In dem Tabulatur-Sammelband aber finden wir die Gdur- und Cdur-Suite der Wiener Handschrift mit einer Gigue schließend. Indessen erregen nicht so der Umstand, daß diese beiden Gigues die Wiener Handschrift nicht aufweist, — die 5. (Adur) Suite der gedruckten Roger'schen Ausgabe enthält ebenfalls eine in derselben Suite des 4. Buchs der Wiener Handschrift nicht befindliche Gigue — wohl aber die Haltung der Harmonie und Modulation und in der Cdur-Suite die anhaltende Terzenbewegung der Oberstimmen, welche zwei Takte hindurch über dem drei Oktaven tiefer ertönenden C und H des Basses schweben, unsere Zweifel an der Echtheit und lassen diese beiden Gigues als eine Zuthat aus späterer Zeit erscheinen. Während in Tanzsammlungen früherer Zeiten die einzelnen Tänze ohne bestimmte Ordnung und Plan neben einander gestellt waren, finden wir sie bei Froberger in einer wohlerwogenen Reihenfolge, welche die Absicht nicht verkennen läßt, durch Erzielung eines gewissen Kontrastes der Theile die Wirkung des Ganzen zu erhöhen. Wenigstens erkennen wir die-

*) Die 5. Suite (A-dur) steht als 2. in der Wiener Handschrift (lib. IV. part. IV.), und die 8. (A-moll) steht am selben Ort als 4. Suite, mit der Abweichung, daß hier die Gigue an zweiter Stelle ist.

ses Princip außer in den gedruckten Suiten, wo durchweg die Courante, Sarabande und Gigue in derselben Reihenfolge sich der Allemande anschließen, auch in den Suiten des 2. Buches der Wiener Handschrift. Hier tritt zwischen die erhaben und gemessen erklingende Weise der Allemande und die frohe und heitere Courante die Sarabande, deren Wesen wir in unserem Adagio erkennen. Die einzige Gigue dieses Buches schließt die Dmoll-Suite, sie bildet in ihrem leichtfüßigen, ausgelassenen Rhythmus zu der eben erst verklungenen sanften Weise der Sarabande den grellsten Gegensatz.

Ein anderes Verfahren in der Gruppirung beobachtet Froberger in den Suiten des 4. Buches, wo er, abstrahirend von einem versöhnenden Schluß durch die Gigue, diese durchweg an die zweite Stelle setzt und die mäßigere Courante vermittelnd zwischen der Gigue und Sarabande wirken läßt. In dem trotz des hellen Cdur imposant klingenden Trauerstück, dem Lamento, *) welches die Suiten der Wiener Handschrift beschließt, trägt die dem äußerst stimmungsvoll komponirten Satz folgende Gigue in dem Zusammenhang den Charakter des Trostes. Welche richtige Erwägungen in ästhetischer Beziehung den Künstler bei der Komposition dieses interessanten Stückes leiteten, erkennen wir auch aus der das Lamento beschließenden Sarabande, in welcher in Anbetracht des hochpathetischen ernsten Inhalts des ersten Satzes an Stelle der sie sonst charakterisirenden Gravität ein ruhiges, würdiges Gefaßtsein zu empfinden ist.

Die bisher genannten Bestandtheile der Froberger'schen Suite finden wir in der Fdur- und der ersten Cmoll-Suite des Tabulaturmanuskripts durch Doubles erweitert, welche der Allemande, Courante und Sarabande hinzugefügt sind.

Es sind diese Doubles nicht sowohl Variationen in unserem Sinne, als vielmehr mit Figuren und „Agréments“ verzierte Wiederholungen der vorangegangenen Melodie. Da nun in vielen Fällen die Courante und auch die Sarabande die Allemandenmelodie variationenartig behandelte, so entsteht durch Hinzutritt der Doubles so zu sagen eine Variation über eine Variation, was dann natürlich leicht eine gewisse Schwerfälligkeit und Monotonie zur Folge haben kann.

*) »Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Ma^{sta} di Ferdinando IV. Re de' Romani.«

vorausgesetzt, daß nicht nach freier Wahl die eine oder die andere, sondern jedesmal sowohl Tanz als Double gespielt worden sind. Froberger, der die Kenntnis der Double wohl seinem Aufenthalt in Frankreich verdankt, macht auch nur einen sehr mäßigen Gebrauch von ihr. Bisher kannten wir sie nur aus seinen Mayrin-Partiten, wo sie als Anhängsel der Courante nach sechs vorangegangenen Variationen über dasselbe Thema auch nicht gerade allzu erfrischend wirkt.

Die jetzt hinzukommenden Doubles des Tabulaturmanuskripts lassen den Froberger'schen Stil sehr wohl erkennen und wir haben daher nicht Veranlassung, sie ihrer Seltenheit wegen als den Ausfluß einer anderen variirfrohen Feder anzusehen.

Über die Notirungsweise, die der Meister bei der Aufzeichnung seiner Suiten beobachtet hat, bemerken wir noch, daß er durchweg den Sopran- und Baßschlüssel anwendet und nur in zwei Suiten des 4. Buchs der Wiener Handschrift sich des G- und des Baritonschlüssels bedient.*)

Wenden wir uns jetzt zur Betrachtung der einzelnen Theile der Froberger'schen Suite.

Als „eine aufrichtige Teutsche Erfindung",**) steht die Allemande an der Spitze der Suite. Mattheson charakterisirt sie als „eine ernsthafte und wohl ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüths trägt, daß sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet."

Wohl zu unterscheiden von dem wirklichen, noch jetzt stellenweise in Süddeutschland heimischen Nationaltanz im $^3/_4$- oder $^3/_8$-Takt, eröffnet sie den Reigen der Tänze in gemessener, ruhiger Bewegung im $^4/_4$-Takt. Wie in den Suiten der späteren Zeit tritt sie auch bei Froberger der Form nach entwickelter und kunstgemäßer als die folgenden Theile auf. Reichthum in der Melodie und Fülle in der Harmonie zeichnet sie unter der Tanzgruppe aus, und, da ihre Form eine größere Ausdehnung und Entwickelung gestattet, bietet sie dem Komponisten vor Allem Gelegenheit zum Ausdruck subjektiver Empfindungen. Solche Stimmungsbilder erkennen wir auch in den Froberger'schen Allemanden.

*) a) lib. IV, part. IV, 2. Suite: A-dur-Courante.
b) lib. IV, part. IV, 5. Suite: D-dur-Courante und Sarabande.

**) Mattheson, „Vollkommener Capellmeister" und „Kern melodischer Wissenschaft."

In den Kreis dieser interessanten Tonstücke gehören außerdem die Trauerstücke: das »Lamento«, das von Meder „sehr ineinander geflochten“ genannte »Tombeau« in Fmoll und das von ihm ebenfalls erwähnte »Memento mori«. Die beiden letzteren sind uns nicht erhalten geblieben, wohl aber könnte man zur Annahme geneigt sein, daß jenes Memento mori mit dem uns bekannten Lamento identisch sei. Folgende interessante Stelle aus dem zweiten Briefe der Herzogin an Huygens handelt ebenfalls von diesem Memento und seiner schweren Ausführbarkeit: „wolte gern das Memento mori Froberger bei ihme [Huygens] schlagen so guet mir müglich were, der Organist zu Cöllen Caspar Grieffgens, schlagt selbiges stuck auch und hat es von seiner Handt gelernt grif vor grif, ist schwer aus den Notten zu finden, habe es mit sonder fleis darum betracht wiewol es deutlich geschrieben und bleibe auch des hern Grieffgens seiner meinung, das wer die sachen nit von ihme hern Froberger Sel. gelernet, unmüglich mit rechter discretion zu schlagen, wie er sie geschlagen hat, der liebe Gott gebe, das wir alle Music liebhabende uns bei ihme im Himlischen Musen Chor ergötzen mögen. Amen.“ Die Schlußbemerkung über die Schwierigkeit einer guten Ausführung Froberger'scher Kompositionen bestätigt die Vermuthung, die sich uns bei genauerer Betrachtung der Allemanden aufdrängt, nämlich daß zu ihnen noch der Geist und das Herz eines denkenden und fühlenden Interpreten hinzukommen muß, um eine Wiedergabe im Sinne des Komponisten zu leisten.

Erst das „mit rechter Diskretion schlagen“, das belebende Hinzutreten der subjektiven Empfindung hebt den wahren Werth aus den Noten heraus. Darum legt die Herzogin, die ihren Froberger so oft hat spielen hören, so großen Nachdruck darauf, daß der Organist das Memento „Griff vor Griff von Froberger's Hand gelernt hat.“ Es beginnt in der Klaviermusik mit Froberger die Zeit, wo Notenkenntnis und Technik allein zur richtigen Interpretation nicht mehr ausreichen. Daher seine Klage: „das vil von seiner composition vor ihre composition ausgeben und doch nit wissen mit umbzugehen, sondern selbige nuhr verderben.“ Wir müssen uns die Nüancirung der Froberger'schen Allemanden nicht nur auf der Färbung der Harmonien und Klangstärke der Töne, sondern auch auf einer oft eintretenden Verzögerung oder Beschleunigung des Tempos beruhend denken, so daß die etwa in der Art

unseres »rubato« gespielte Allemande nahezu den Charakter einer Deklamation erhält. Als das vielleicht am besten passende Beispiel hierfür ist das stimmungsvolle, im Allemandenstil komponirte Lamento zu nennen.*) Einen unbeabsichtigt komischen Eindruck macht leider am Schluß die unglückselige glissando zu spielende Cdur-Tonleiter, „die Himmelstreppe“ oder „Jakobsleiter“, wie Ambros spottet, welche die Himmelfahrt des höchstseligen Ferdinandi IV. veranschauliche.

Froberger ist hier einer Gefahr zum Opfer gefallen, die aus seinen Bestrebungen, den inneren Vorgängen der Seele in Tönen Ausdruck zu geben, leicht hervorgehen konnte, nämlich diese Bestrebungen auf das realistische Gebiet äußerer Erscheinungen auszudehnen und damit auf die bedenkliche Bahn der Tonmalerei zu gerathen.

Daß der Meister diese Versuche wiederholt und wahrscheinlich mit demselben Erfolg gewagt hat, sehen wir aus einem Bericht Mattheson's, der uns in seiner „Ehrenpforte“ erzählt, daß er manuskriptlich von Froberger besessen habe: »Plainte, faite à Londres, pour passer la mélancolie, wobei eine Beschreibung desjenigen, so ihm zwischen Paris und Calais sowohl als zwischen Calais und England von den Land- und Seeräubern widerfahren, auch daß ihn der Engländische Organist gescholten, bei dem Arm zur Thür geführt und mit dem Fuß hinausgestoßen. Jngleichen eine Allemande, faite en passant le Rhin dans une barque en grand peril, mit einer ausführlichen Beschreibung . . . .“

Von derselben letzten Allemande berichtet Mattheson an einer anderen Stelle,**) daß in ihr „die Überfahrt und die Gefahr, so sie auf dem Rhein ausgestanden, in 26 Noten-Fällen (?) ziemlich deutlich vor Augen und Ohren gelagert wird.“ Von beiden jedenfalls interessanten Allemanden hat sich bis jetzt noch nichts angefunden.
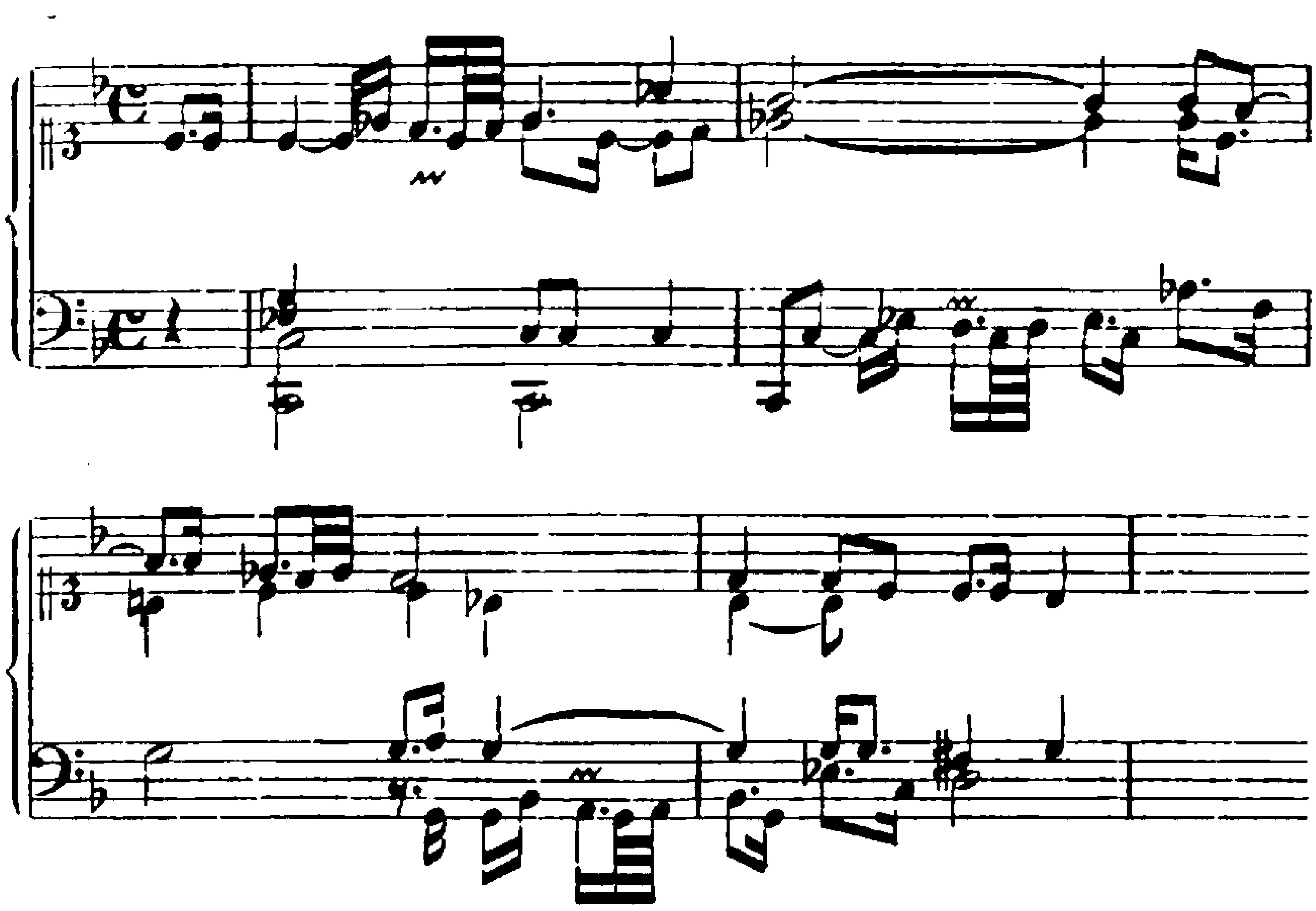
Jn Beziehung auf die äußere Form hat die Allemande, mit einem Auftakt beginnend, keine fest begrenzte Taktzahl, wie wir sie eher bei den anderen Tänzen der Suite beobachten können. Es schwankt die Zahl zwischen 9 und 12. Sie ist, wie auch die andern Stücke, zweitheilig, ohne daß der erste Theil ein anderes Über-

*) Diese Komposition sowie die auf S. 26—29 erwähnten sind in Abschrift von der Verlagshandlung zu beziehen.
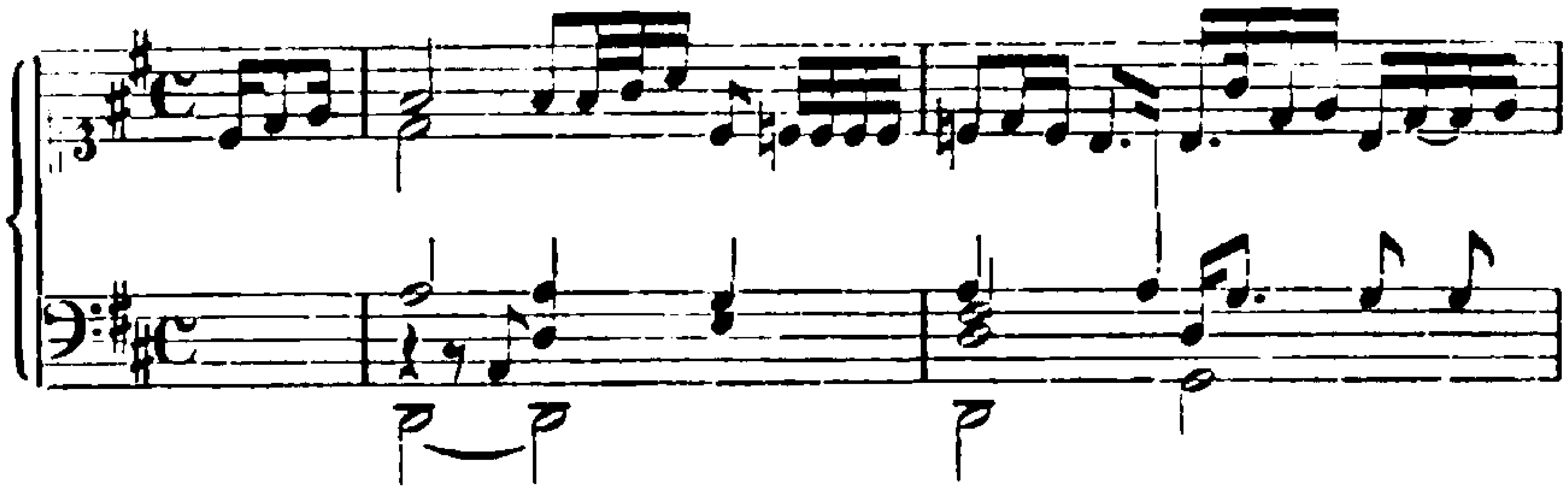
**) „Vollkommener Capellmeister“. S. 130.

gewicht als das in der Angabe des Hauptgedankens liegende besitzt. Die Modulation ist durchweg einfach und natürlich, indem sie den ersten Theil entweder in der Dur- oder Moll-Tonart der Dominante oder der verwandten Parallele beschließt und dann mit vermittelndem Übergang zur Haupttonart zurückführend das Ganze in derselben, nach alter Manier aber immer in Dur, abschließt. Den äußerst geschickten Kontrapunktisten und Schüler des großen Frescobaldi verleugnet Froberger nirgends. Ja öfters ergeht er sich in imitatorischen Bewegungen, ohne sich jedoch von ihnen fesseln zu lassen. So beginnt die C moll-Allemande der 9. Suite der gedruckten Ausgabe zu dem C moll-Dreiklang des Basses mit einem längeren bewegten Thema, das zuerst eine Beantwortung in der Oktave und dann in der Quinte findet, doch damit hört dann auch die ganze Fugen-Freude auf, da man im ganzen weiteren Verlauf kaum noch eine Erinnerung an das Eingangsthema entdecken kann.

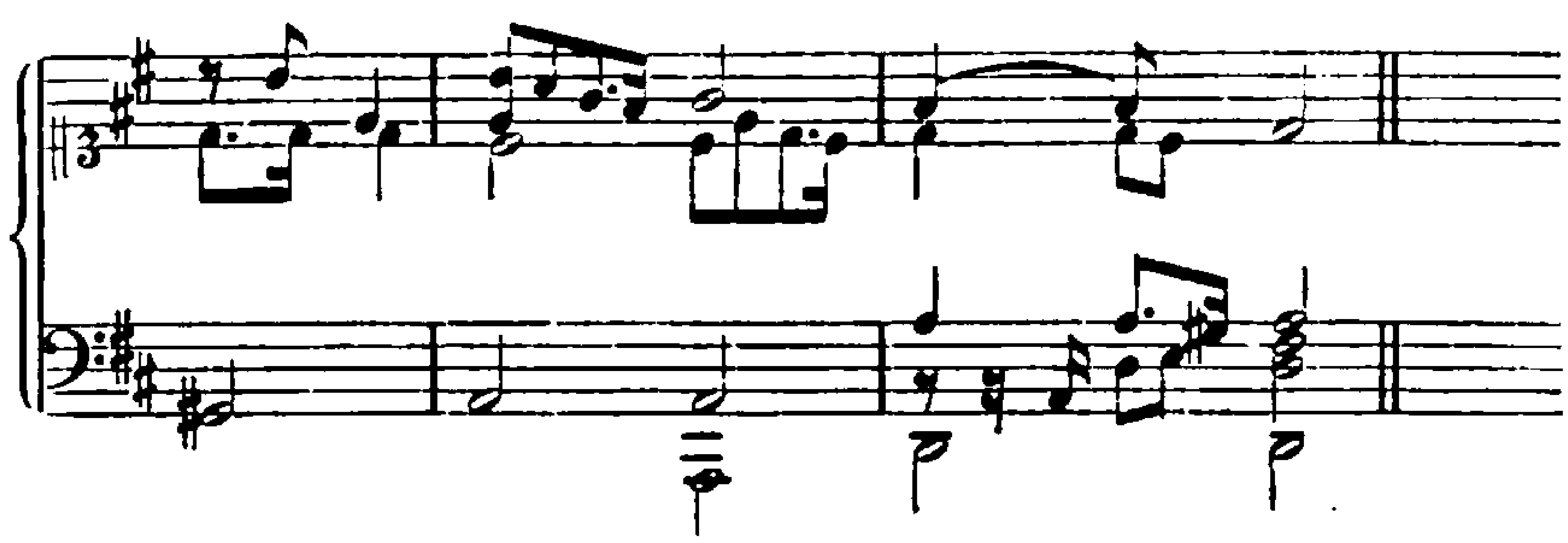
Wir geben hier die Anfangstakte dieser Allemande:



Eine an das Lamento durch den Rhythmus erinnernde Melodie finden wir in der D dur-Allemande der 10. Suite der gedruckten Ausgabe:



Interessant sind an ihr außerdem die modern klingenden Schlußtakte:

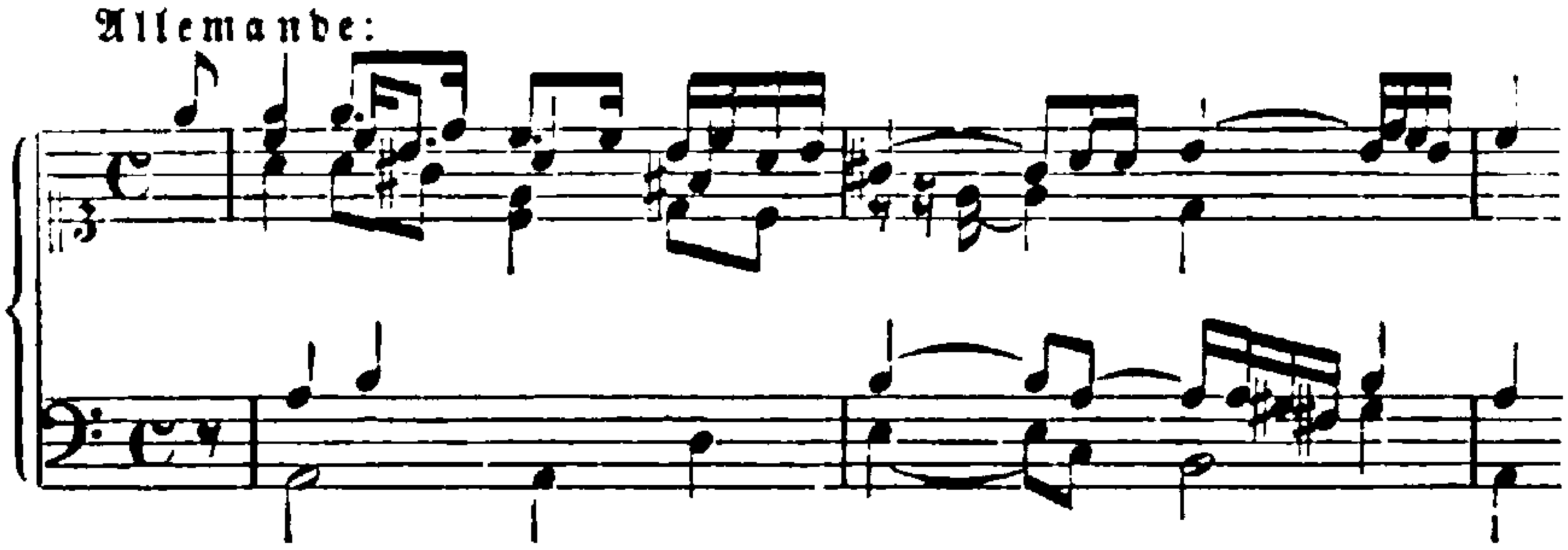


Gehen wir jetzt zur Courante über. Nach Mattheson sucht diese „ihrem Namen durch immerwährendes Laufen ein völliges Recht zu thun: doch so, daß es lieblich und zärtlich zugehe. Die Leidenschaft oder Gemüthsbewegung, die in einer Courante vorgetragen werden soll, ist die süße Hoffnung, denn es findet sich was herzhaftes, was verlangendes und auch was erfreuliches in dieser Melodie, lauter Stücke, daraus die Hoffnung zusammengefüget wird."
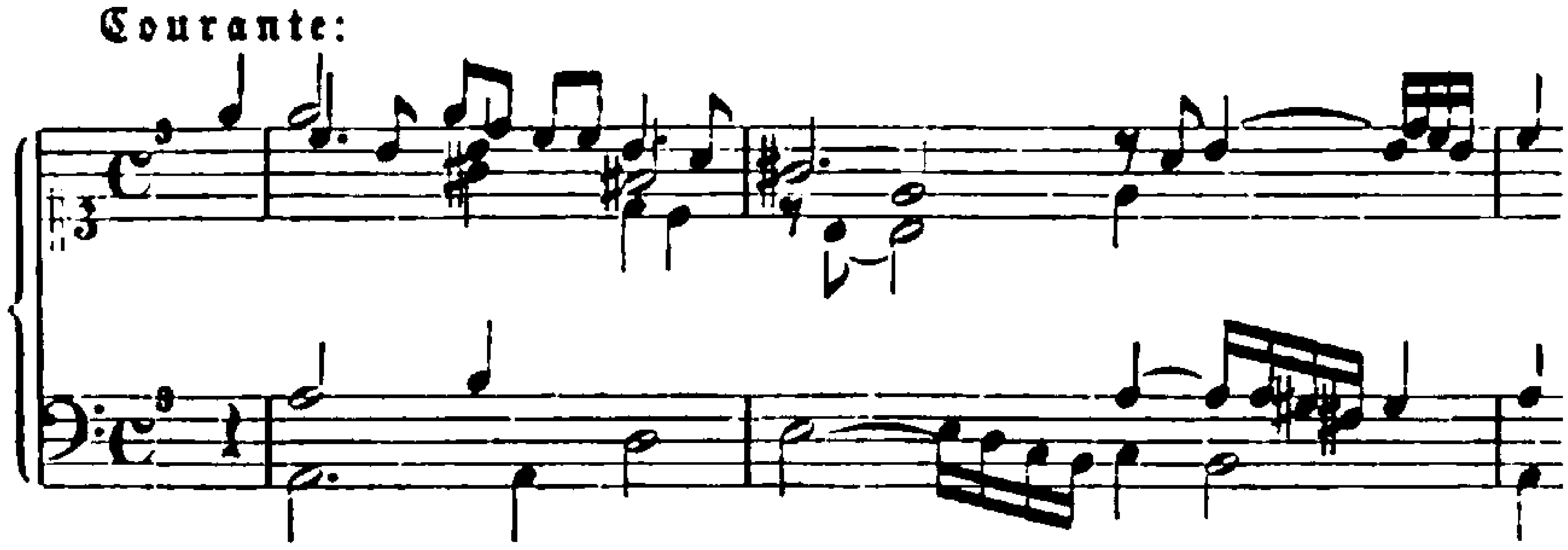
Sehen wir von dieser Couranten-Interpretation, die er an einem alten Beispiel, (denn „die neuen fahren aus dem Geleise"!) an dessen Schluß „sich noch eine kleine Freude erhebet", zu veranschaulichen sucht, auf die Couranten Froberger's, so können wir vor Allem von dem „immerwährenden Laufen" in ihnen nicht überzeugt werden. Wir beobachten hier nur eine ruhige, zierliche Bewegung, die eine störende Unterbrechung durch lang gehaltene Noten nicht gern sieht, obwohl auch solche vorkommen. Im Unterschied von der Allemande ist sie im Tripeltakt komponirt, beginnt aber ebenfalls mit einem Auftakt. Es sind heitere, melodiöse Stückchen, die sich mit Gewandtheit an die ihnen voraufgehende ernste Allemande anschließen. Wir sehen sie von dieser sogar oft

die Motive entlehnen und mit überraschender Treue durchführen, ohne sich jedoch in ihrem eigenartigen Charakter dadurch beinträchtigen zu lassen. Vergleichen wir z. B. gleich die erste Courante der Wiener Handschrift mit der Allemande, so können wir beobachten, wie sich die Courante im $^3/_2$-Takt aus der $^4/_4$-taktigen mit voller Harmonie beginnenden Allemande zu einem selbständigen Stückchen herauswindet.

Allemande:



Courante:
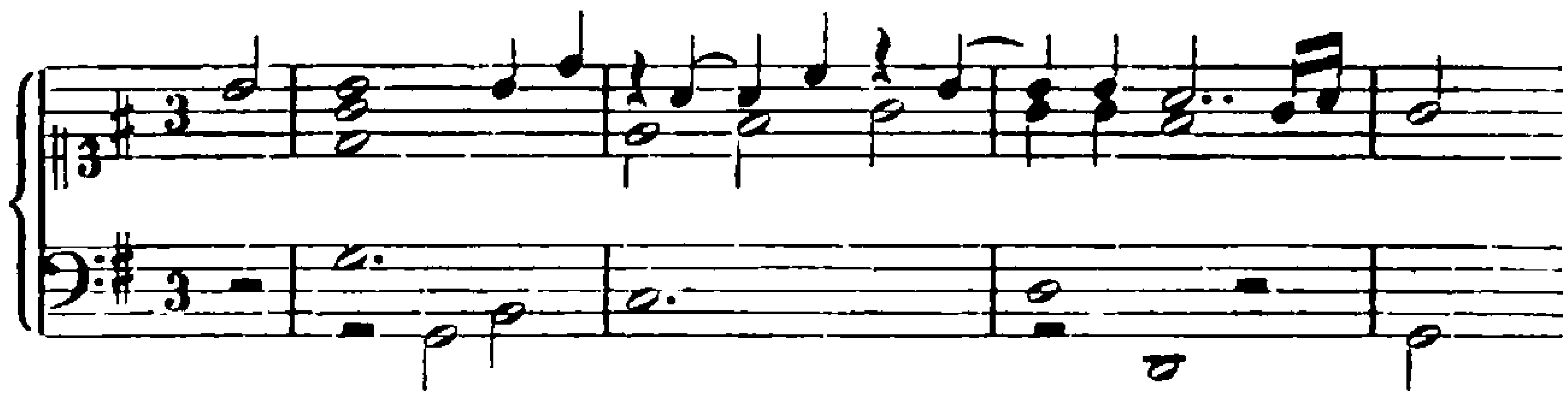


Zuweilen begnügt sich Froberger auch, von einer genaueren Verfolgung der Allemanden-Melodie abstrahirend, seiner Courante durch Zugrundelegung desselben Harmoniefundaments eine Ähnlichkeit mit der Suiten-Führerin zu geben, wie z. B. in den betreffenden Schlußtakten der 4. Suite (F dur) der Wiener Handschrift von 1649.

Diese genaue Anlehnung an die Allemande, welche der Courante einen variationenartigen Charakter giebt, bezieht sich indessen, wie schon vorher angedeutet, nur auf einen Theil der Couranten Froberger's. Andere entziehen sich in dieser Beziehung vollständig der Führung durch die Allemande und bilden ein selbständiges, eine neue Melodie einführendes Stück, wie z. B. die erste Courante

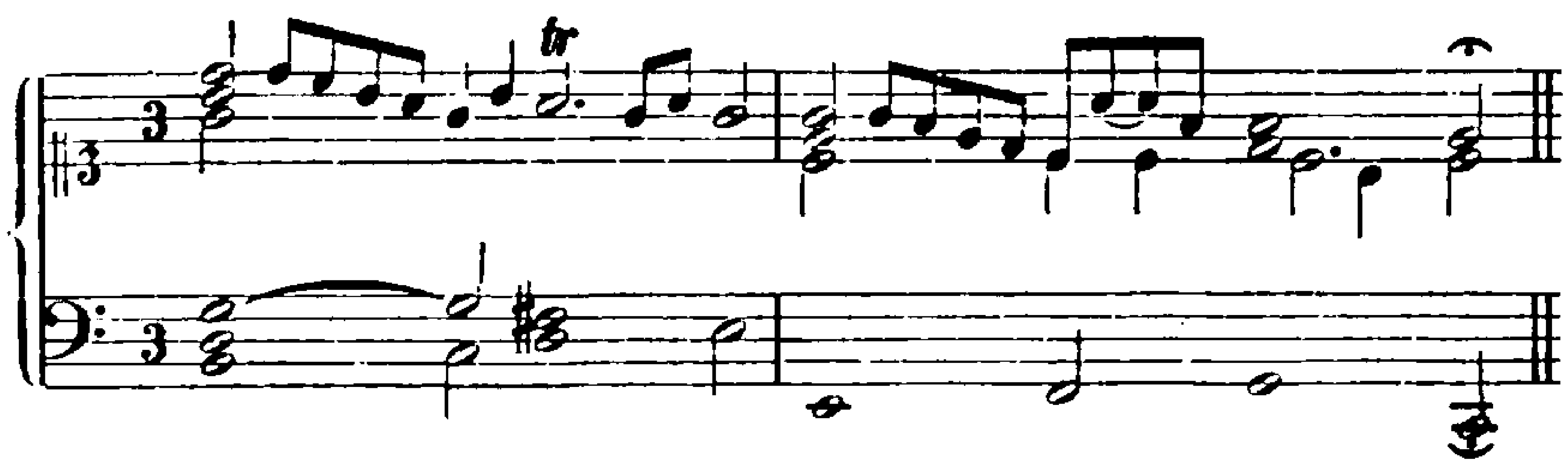
(D moll) der gedruckten Ausgabe, die hier als hübsches Beispiel einer Froberger'schen Courante erwähnt sein möge.

Eine gewisse Steifheit in der Melodiebildung und Durchführung der Courante sowohl wie der Sarabande ist nicht wegzuleugnen. Es ist dies eine Folge der zu häufigen Kadenzirungen, welche der Entwicklung eines glatten Flusses in der Melodie noch hindernd entgegentreten, obwohl Froberger öfters durch Trugschlüsse die Hemmung zu vermeiden sucht. So beginnt z. B. die Courante der 4. Suite (G dur) der gedruckten Ausgabe gleich mit einer Kadenz, die wir zugleich schon als Sarabandenschluß aus dem ersten Theil der Wiener Handschrift kennen. Die Courante beginnt nämlich:



Im Tempo weit gemessener, im Charakter ernster und gravitätischer als die Courante ist die Sarabande.

Da, wie Mattheson sagt, „sie keine laufenden Noten zuläßt, weil die Grandezza solche verabscheut", stehen ihre Akkorde in der Regel ohne jede Verbindung, wie sie für die Courante charakteristisch ist, fest nebeneinander und geben dem Gang der Melodie einen gewissen Stolz. Froberger hält jedoch an diesem Princip nicht immer fest, sondern gestattet seiner Sarabande auch, wenngleich selten, eine freiere Bewegung, z. B. in dem Schluß der C dur-Sarabande der 5. Suite in der Wiener Handschrift von 1649:
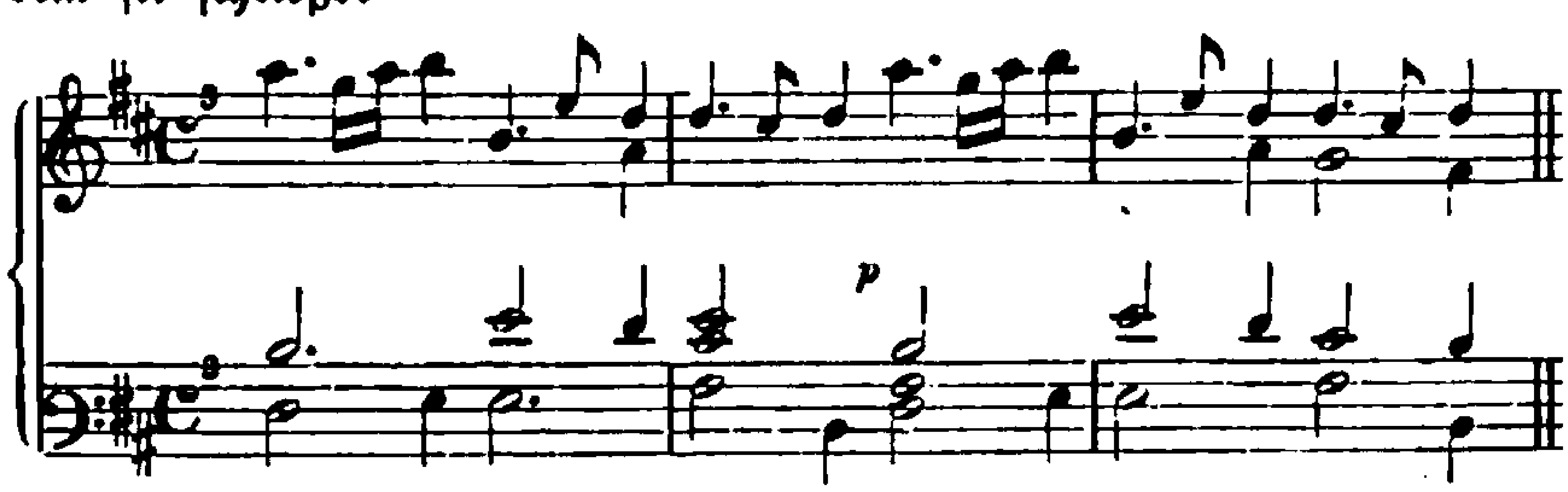


Ferner weisen wir an dieser Stelle noch einmal auf die vorher erwähnte Lamento-Sarabande hin, welche in diesem Zusammenhang das ihr sonst eigene gravitätische Wesen abgestreift hat.

Im Unterschied von der mit ihr den Tripeltakt theilenden Courante, welche mit dem Auftakt beginnt und mit dem Niederschlag schließt, tritt die Sarabande mit dem Volltakt ein und endigt mit dem zweiten oder dritten Tacttheil in einem für sie charakteristischen Schluß. Hinsichtlich ihrer Ausdehnung erscheint sie bei Froberger unter den anderen Suitentheilen am meisten beschränkt. Nur zuweilen gestattet er ihr, und zwar im zweiten Theil, eine größere Breite, wie in der 2. Sarabande des zweiten und in der 1. Sarabande des vierten Buches der Wiener Handschrift.

Als Beispiel nennen wir hier die Sarabande »sopra Mayrin«, in der ebenfalls der 2. Theil eine größere Entwicklung zeigt. Man erkennt in derselben eine Variation der vorangeschickten ersten Partite »sopra Mayrin«.

Der erste Theil der jetzt im Festgewande der Sarabande gravitätisch einherstolzirenden Weise bringt sämmtliche Noten der ursprünglichen, zierlichen Melodie dieses Theils. Einige Abänderungen erheischte der sich der gewaltsamen Sarabanden-Ummodelung nicht so willig fügende zweite Theil. Doch ist sein Ursprung an dem identischen Harmoniefundament und den im viertletzten Takt auftretenden charakteristischen Notenfolgen: $\overline{g}$ $\overline{h}$ $\overline{\overline{d}}$ und $\overline{a}$ $\overline{\overline{c}}$ $\overline{\overline{e}}$ nicht zu verkennen.

Ein eigenes Verfahren beobachtet Froberger am Schluß verschiedener seiner Sarabanden durch Wiederholung der Schlußphrase. Es sind dies sehr melodiöse Wendungen, deren Wiederholung wohl wie ein Echo wirken soll, wie wir denn auch diese betreffenden Stellen in der gedruckten Roger'schen Ausgabe mit piano, doucement oder à discrétion bezeichnet finden. Unter mehreren anderen, zu welchen auch die Lamento-Sarabande gehört, weist die 5. Sarabande (D dur) des 4. Buchs der Wiener Handschrift, welche wir vorher schon als die einzige im Violin- und Bariton-Schlüssel notirte erwähnt haben, eine solche Wiederholung auf, indem sie schließt:

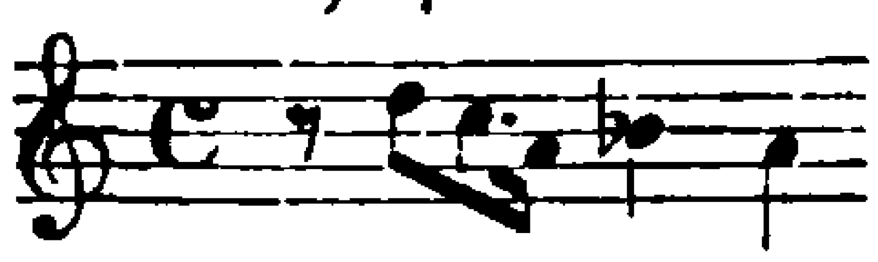


Dieses „Echo“ stammt ebenso wie die Vortragszeichen des crescendo, decrescendo und piano, forte, welche nach Burney zum ersten Mal in Madrigalen von Mazzochi (1638) zur Anwenwendung kommen, aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und wurde schnell ein beliebtes und vielgebrauchtes Mittel zur Belebung des Vortrags.

Im grellsten Gegensatz zur Sarabande steht die ebenfalls aus zwei Wiederholungstheilen bestehende leichtfüßige Gigue, welche zum Ausdruck leidenschaftlich erregter Stimmungen von Froberger nicht benutzt wird. Froberger's Gigues sind zum großen Theil fugirte Stücke, in denen er seine kontrapunktische Meisterschaft glänzend dokumentirt. Der Schnelligkeit ihrer Bewegung entsprechend gehen sie größtentheils im 6/8-, 6/4-, 9/8- oder 12/8-Takt; wenn sie auch öfters in gerader Taktart geschrieben ist, so ist doch in den meisten Fällen ihre Gliedtheilung eine ungerade, so daß z. B. der 12/8-Takt im 4/4-Takt mit Triolen zu erkennen ist. Wir können bei Froberger zwei Arten von Gigues unterscheiden, von denen die eine im wirklichen 4/4-Takt in gehaltenerer Bewegung sich dem Wesen der Allemande nähert, während die andere im Tripeltakt als Presto wiederzugeben ist, welche letztere Bezeichnung z. B. ja auch den Gigues der Händel'schen Klaviersuiten öfters beigefügt ist. Als Beispiel für die erste Art führen wir hier den Anfang der G moll-Gigue aus der gedruckten Ausgabe an, welcher zugleich, abgesehen vom Rhythmus natürlich, durch seinen Anklang an den ersten Theil einer bekannten Choralstrophe (Wer nur den lieben Gott läßt walten) interessant ist:
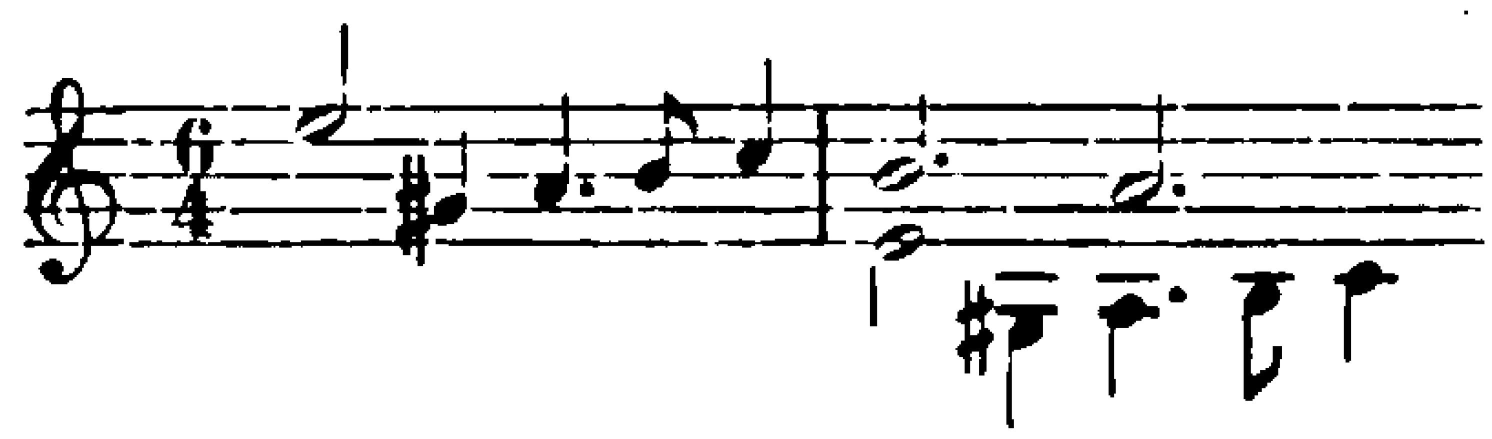


Ein anderes Beispiel zeigt uns das Motiv der 3. Gigue im 4. Buch der Wiener Handschrift, welches durch seine Identität mit dem ersten Allemanden-Motiv der 3. handschriftlichen Suite des zweiten Buchs bemerkenswerth ist:



Durch eine kleine rhythmische Veränderung hat sich Froberger hieraus ein anderes Giguen-Motiv gebildet, welches wir als Beispiel seiner schnelleren Gattung geben:



Als Beispiel der $^{6}/_{4}$-taktigen Gigue erwähnen wir noch den Anfang der handschriftlichen A moll-Gigue des 4. Buchs:



Diese Gigue ist die einzige, in welcher Froberger am Schluß einen Wechsel in der Taktart vornimmt. Es tritt nämlich vom viertletzten Takt an, welcher in der gedruckten Ausgabe, wo diese Suite ebenfalls zu finden ist, die Bezeichnung »à discretion« trägt, $^{4}/_{4}$-Takt an die Stelle des bisherigen $^{6}/_{4}$-Takt.

Seine Themen führt Froberger mit meisterlicher Gewandtheit in Art eines fugato durch, ohne sich jedoch über Stimmenführung große Skrupel zu machen. Diese melodiösen Stücke haben dadurch einen eigenthümlichen Reiz, daß bald aus hoher Kantilene, bald aus der Tiefe des Basses heraus das Thema uns neckisch entgegenklingt. In zwei Kompositionen dieser Art weicht Froberger im zweiten Theil von seinem Anfangsthema ab, einmal in der dritten Gigue der Roger'schen Ausgabe durch eine, wenn auch unbedeutende, rhythmische Veränderung des Themas, dann aber in der 9. derselben Ausgabe durch vollständiges Aufgeben des alten Themas, für welches er ein neues, beweglicheres einführt. Als Beispiel seiner Art sei hier noch eine Gigue erwähnt, welche wir als bis jetzt unbekannt in dem Tabulatur-Manuskript finden, wo sie als eine Komposition Froberger's bezeichnet ist. Es ist eine im leichten $^{6}/_{8}$-Takt graziös und munter dahinfließende Melodie, ein Salon-Stückchen, das durch seine mit p. bezeichneten Wiederholungen von melodiösen Wendungen im zweiten Theil an die vorher bei der Sarabande gemachten Beobachtungen erinnert.

Am Schluß wollen wir noch einer Äußerung Huygens' über eine Gigue von Froberger gedenken, die wir aus der Korrespondenz citiren. In treuer Erinnerung an seinen unvergeßlichen Freund schickt dieser im Jahre 1675, also 8 Jahre nach des Künstlers Tode, dem als Lautenspieler damals berühmten Saint Luc, dessen »savante oreille« er schätzte, »une Gigue de feu le grand Frobergher«,

welche er für die Laute, ohne die er nie reiste, übertragen hatte, mit folgenden Worten:

»Parmi ces escrits je vous prie de considerer avec attention une Gigue de feu le grand Frobergher, que j'ai transportée sur le luth. Vous y trouverez des passages excellents et une fin merveilleuse. Je ne scay rien par coeur de qui que ce soit: mais j'en ai pris la peine pour ceste piece et en fay mon estude; ne la touchant aussi que pour moy mesme, comme ce n'est nullement viande à tout palais«.

So war mit Froberger's epochemachendem Vorgang der Klaviermusik eine neue, für sie charakteristische Bahn eröffnet, auf welcher ihrer bald große Erfolge warteten. War auch die Form noch knapp und eng bemessen, wie denn das ganze 17. Jahrhundert hindurch die Tanzform einen dominirenden Platz behauptete, so barg sie doch gehaltvolle, kräftige Gedanken und Motive, die den Keim einer breiteren Entwicklung und Durchführung wohl in sich trugen. Für eine solche waren aber in der Suite noch zu enge Grenzen gesteckt, bis endlich die Klavier-Sonate des 18. Jahrhunderts dieses in der Form liegende Hindernis beseitigte und nun die Klaviermusik zur höchsten Blüthe brachte.

Thematisches Verzeichnis der Suiten

von

FROBERGER.

I.

Suiten der Wiener Handschrift.
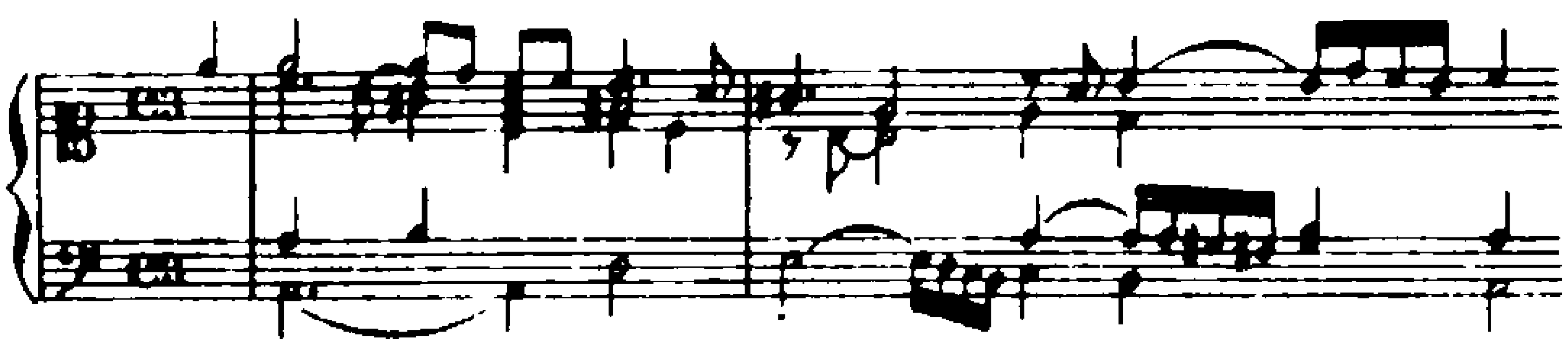
№ 1.

a) 2tes Buch, 4ter Theil.

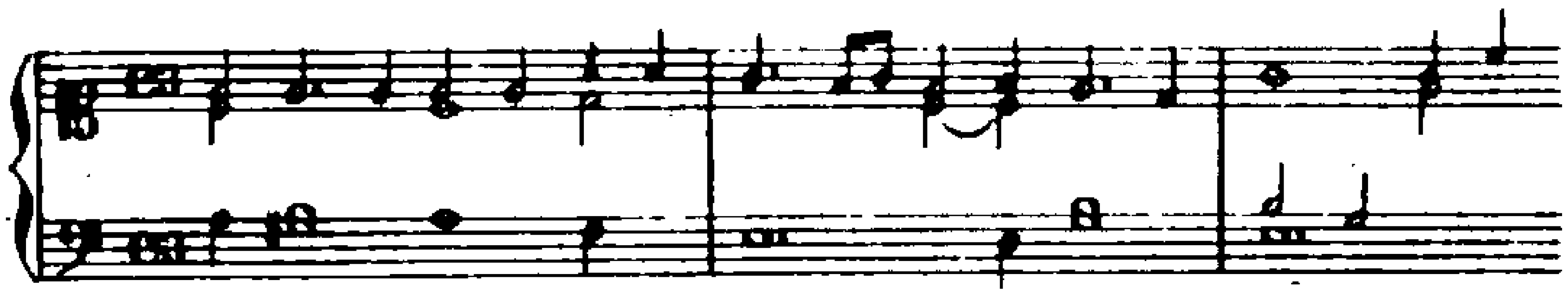
Allemande



Courante
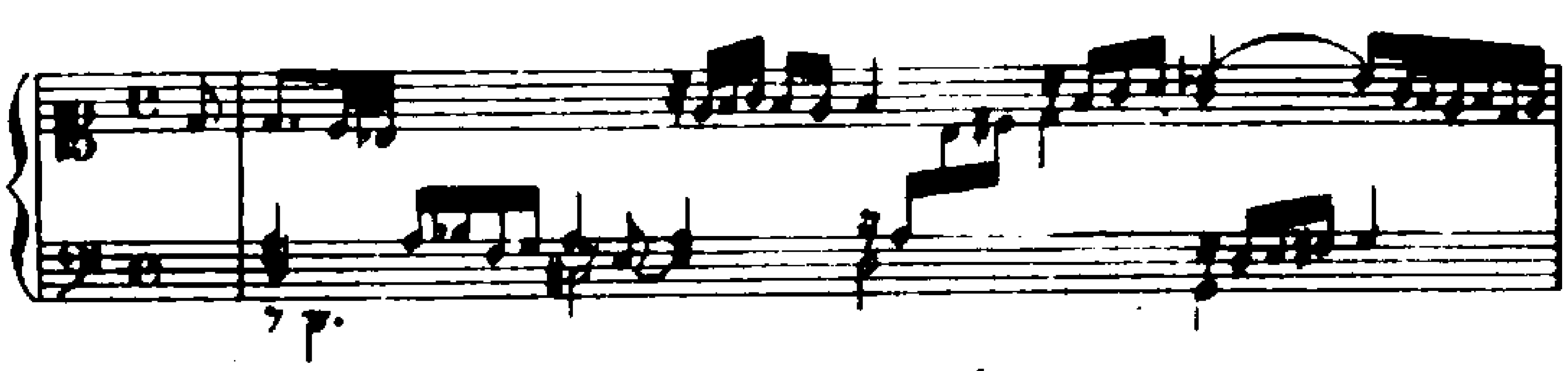


Sarabande
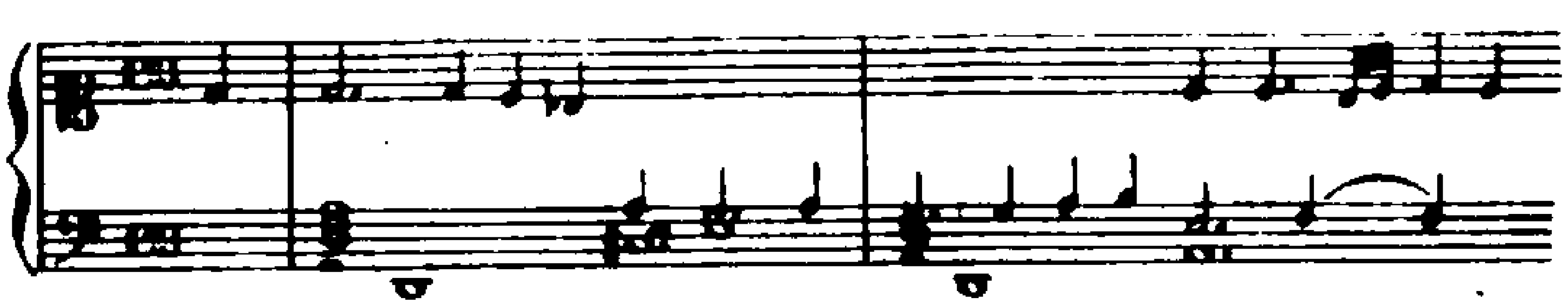


№ 2.

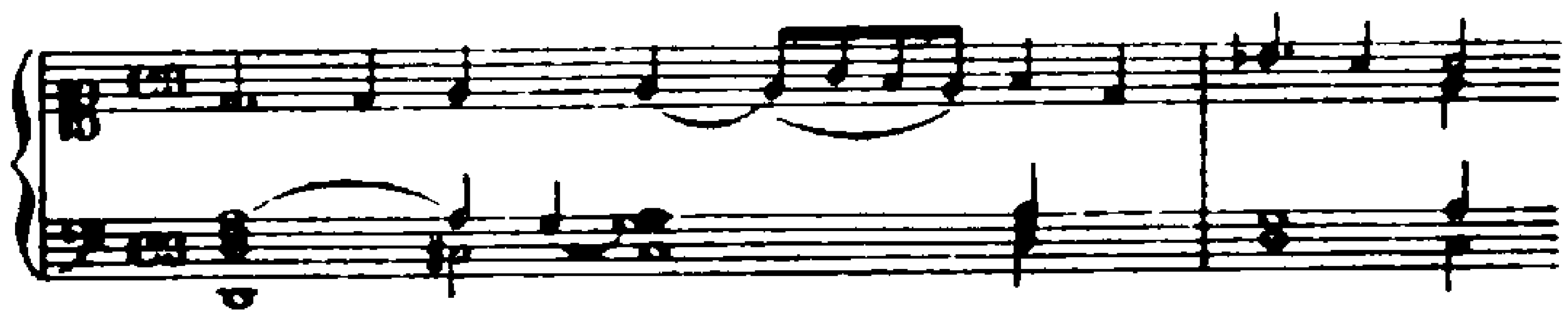
Allemande
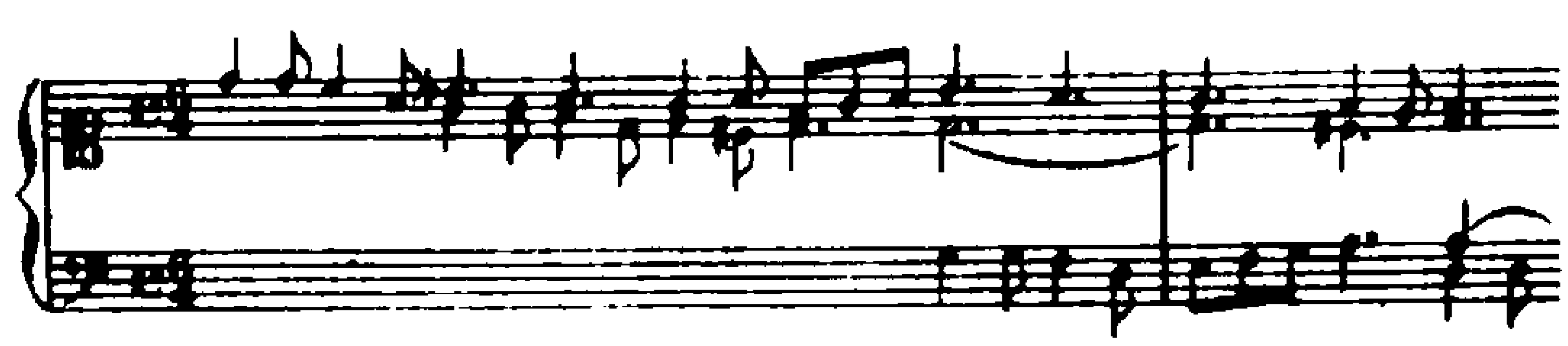


Courante



Sarabande



Gigue

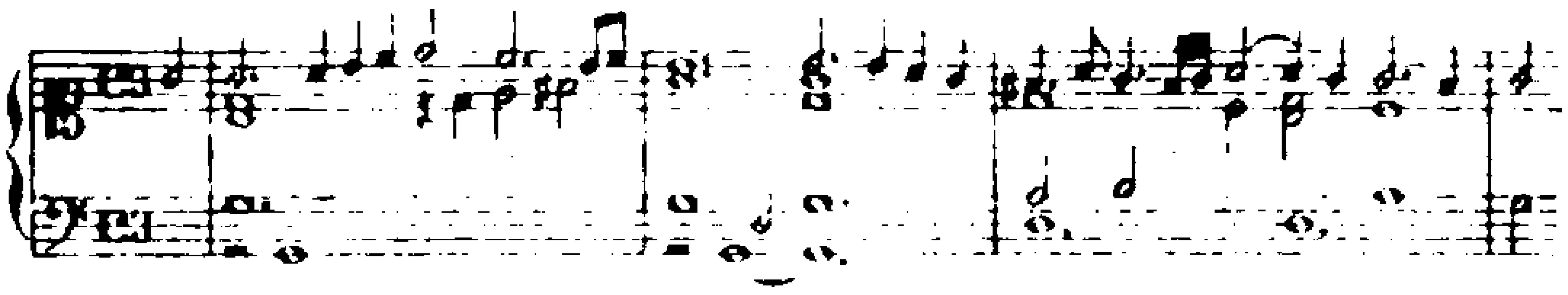


Nº 3.
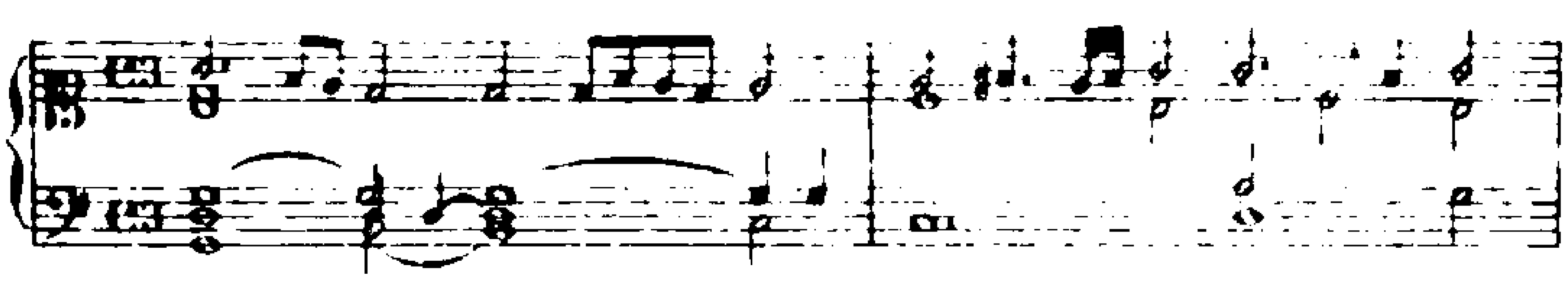
Allemande



Courante
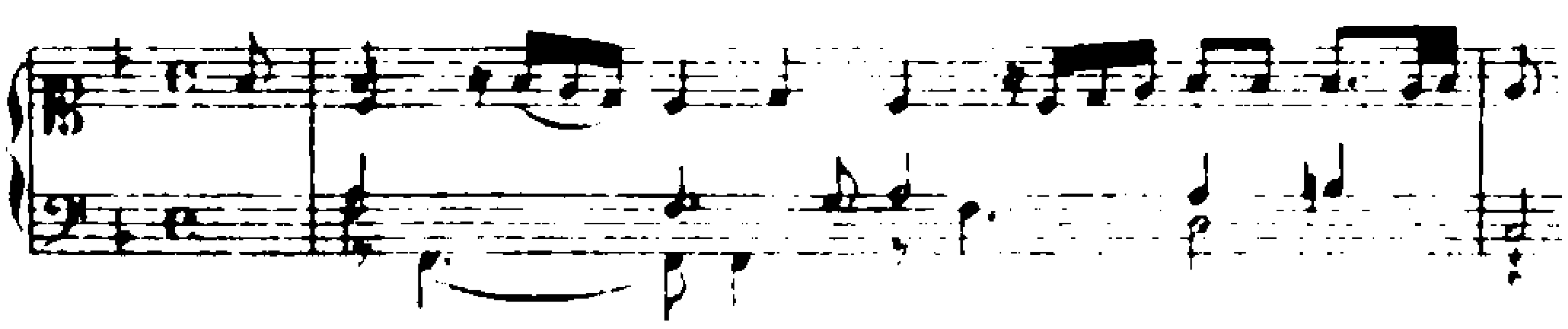


Sarabande
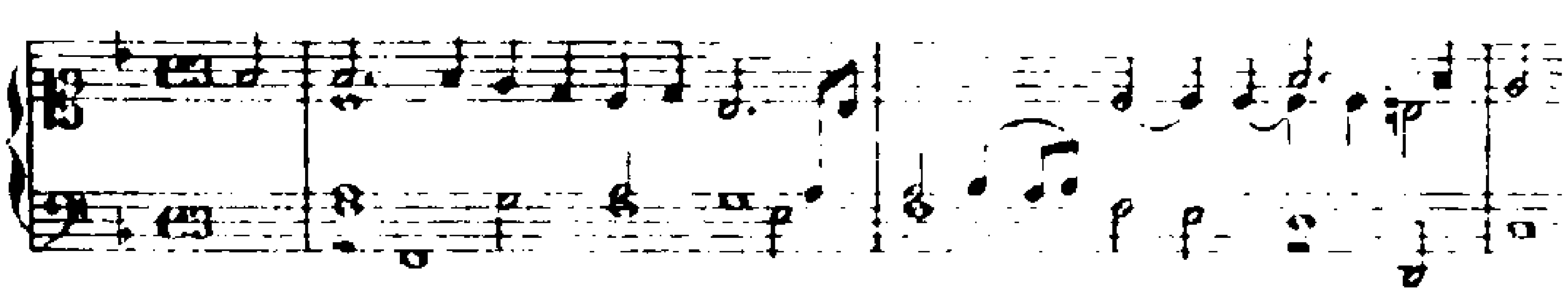


Nº 4.

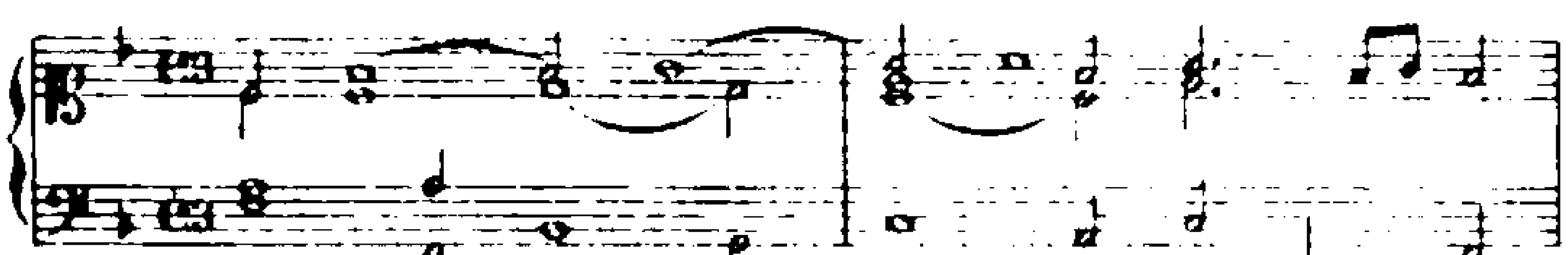
Allemande



Courante

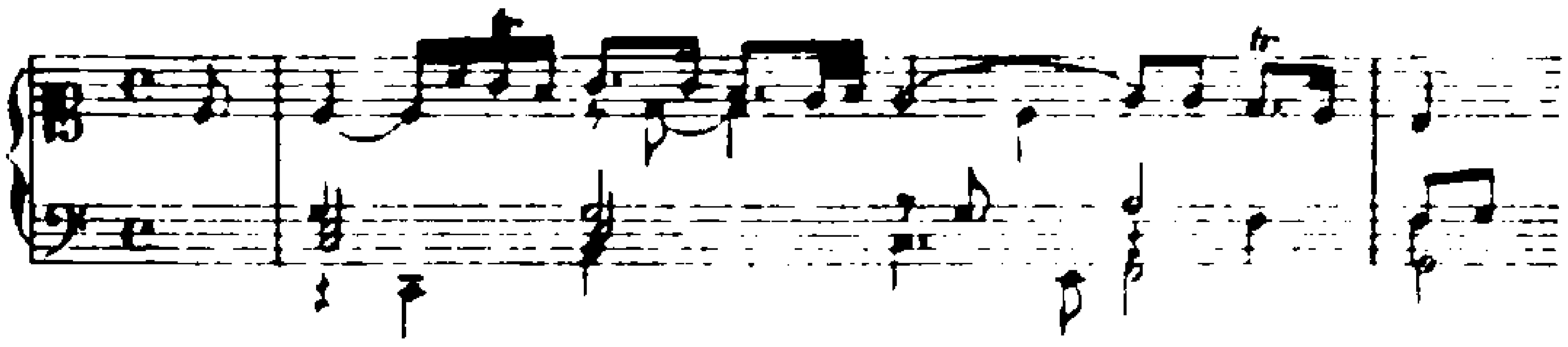


Sarabande
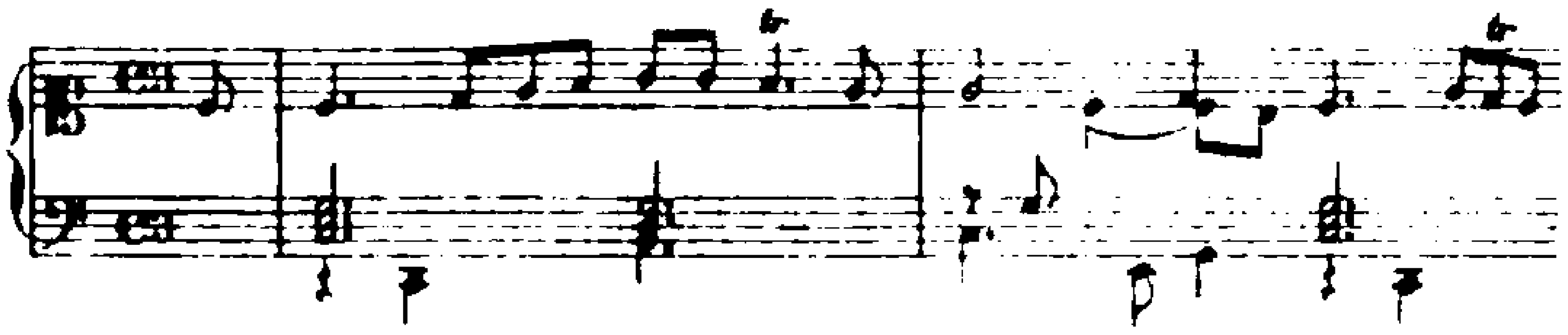


Nº 5.
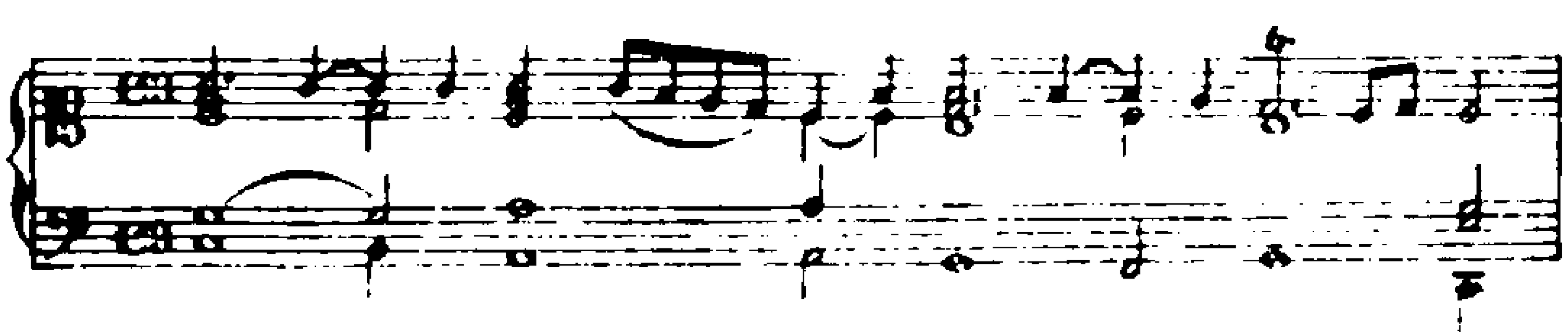
Allemande



Courante



Sarabande



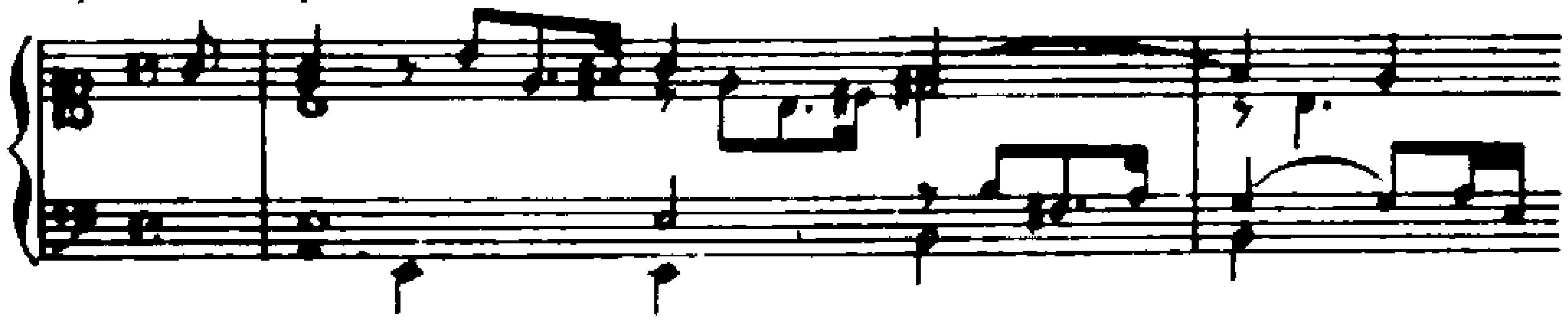
Nº 6.

Fantasie sopra Mayrin.
6 Partiten; Courante, Double, Saraband.

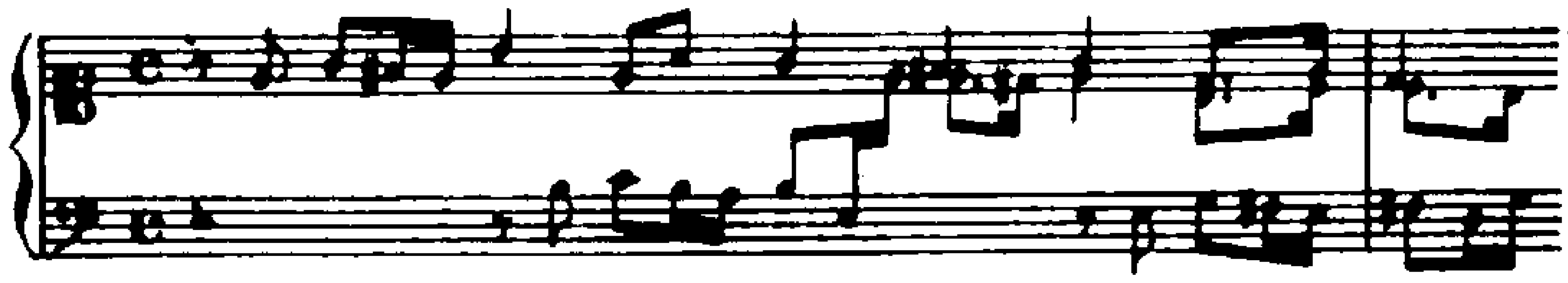
Nº 7.

b) 4tes Buch, 4ter Theil.
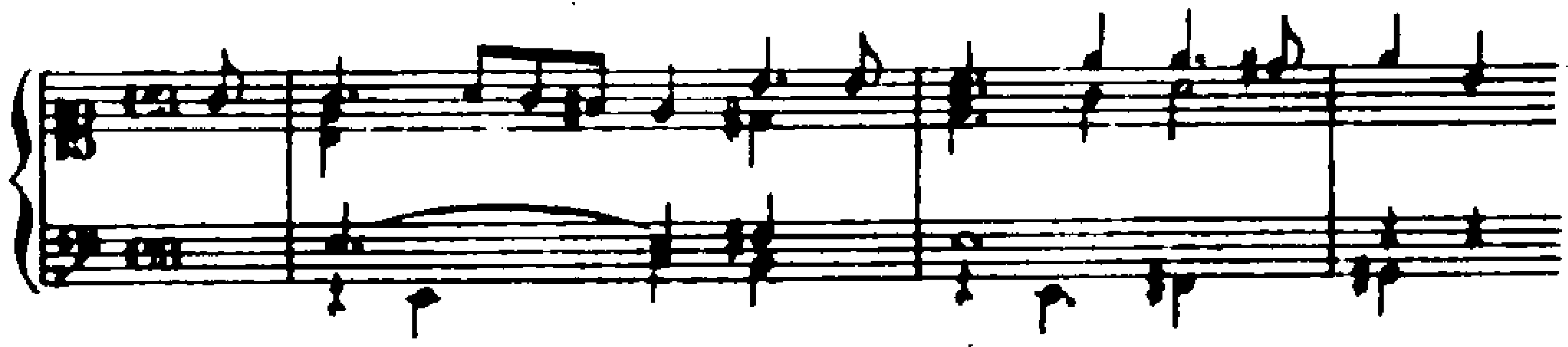
Allemande



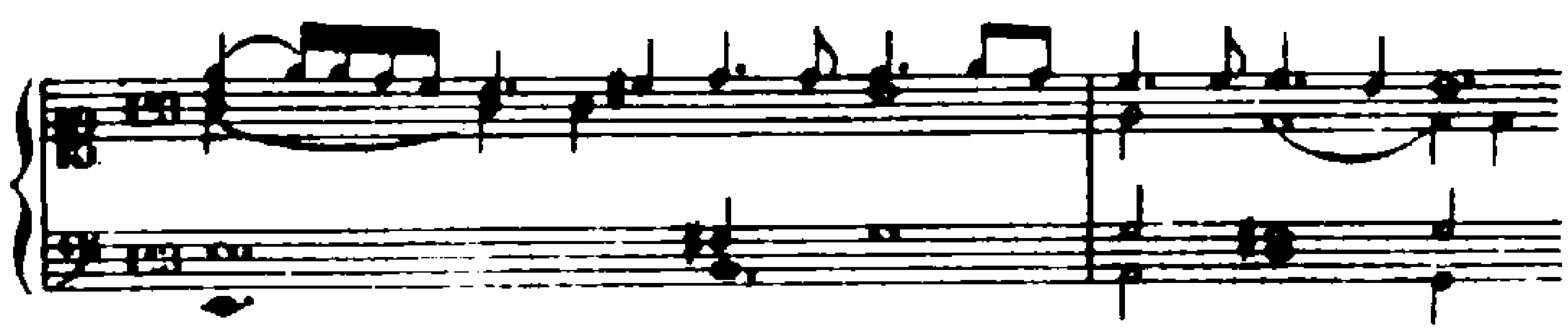
Gigue



Courante

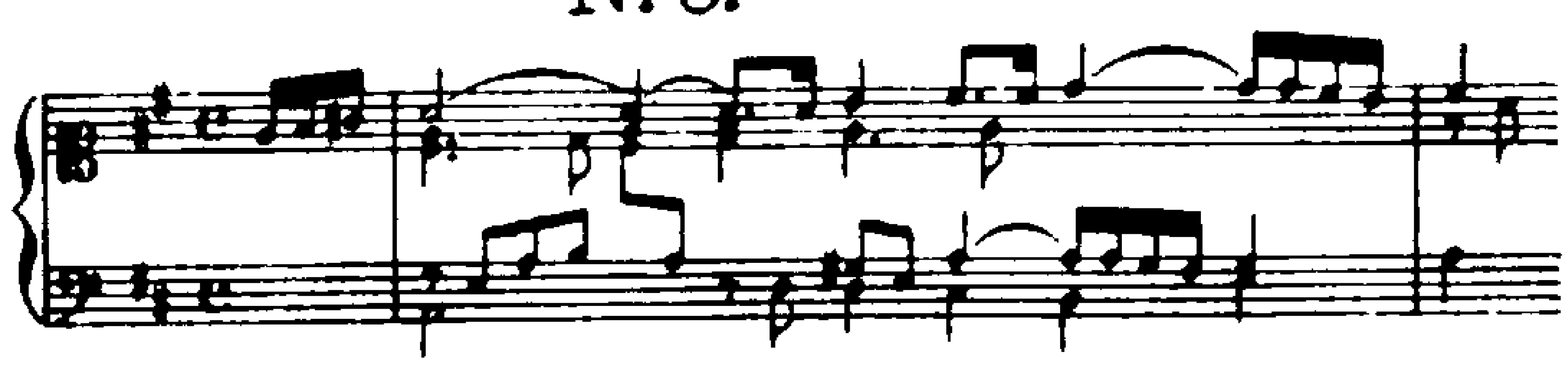


Sarabande

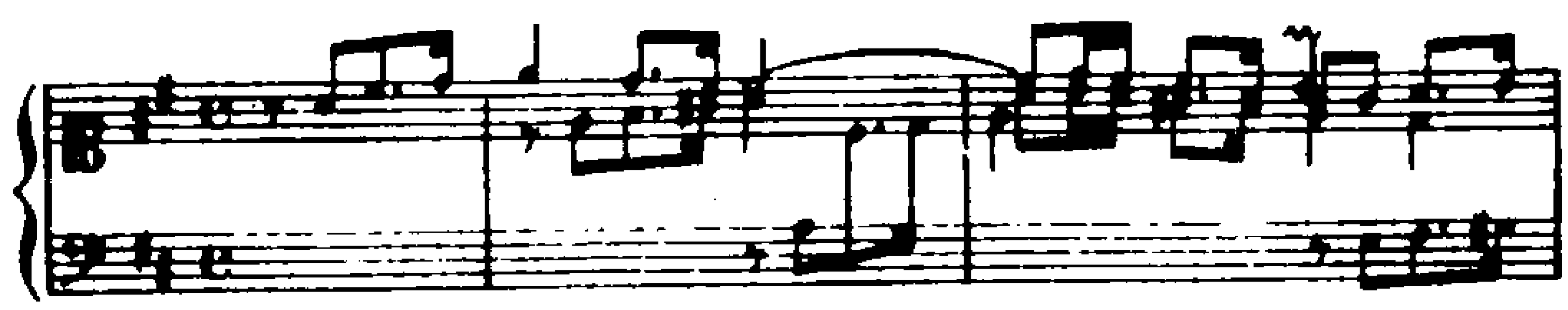


Nº 8.

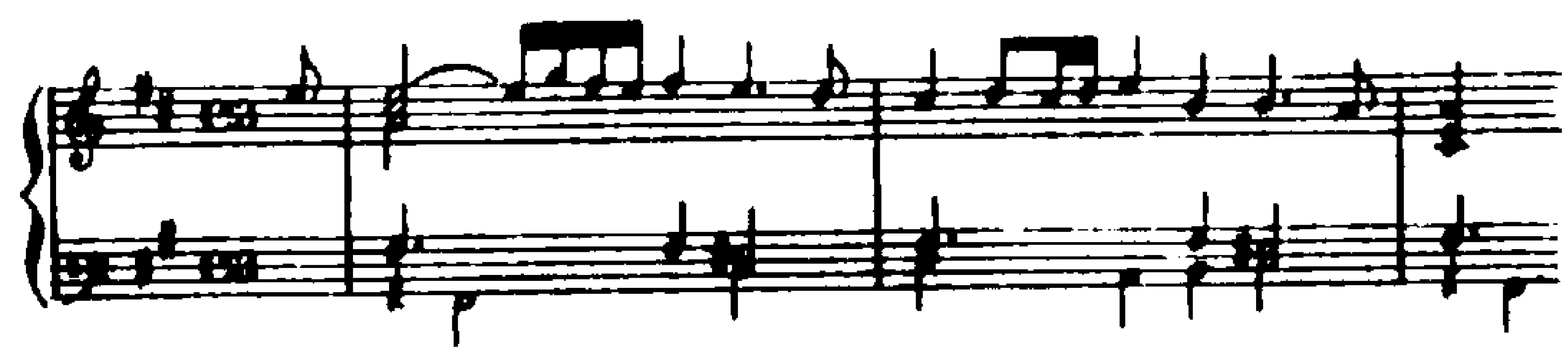
Allemande



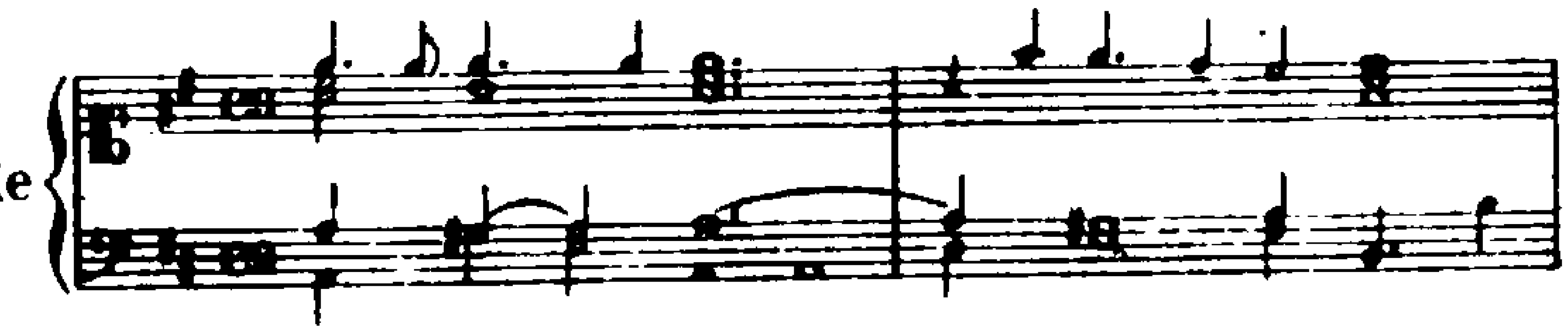
Gigue



Courante
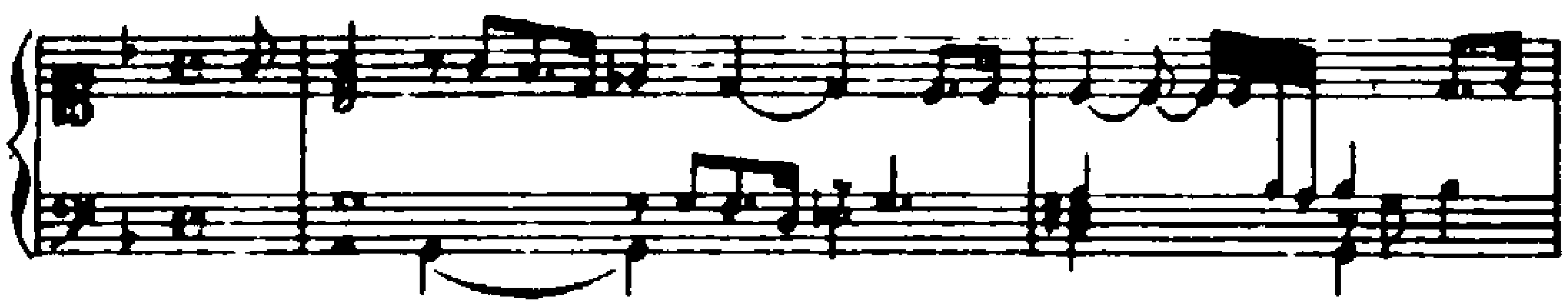


Sarabande

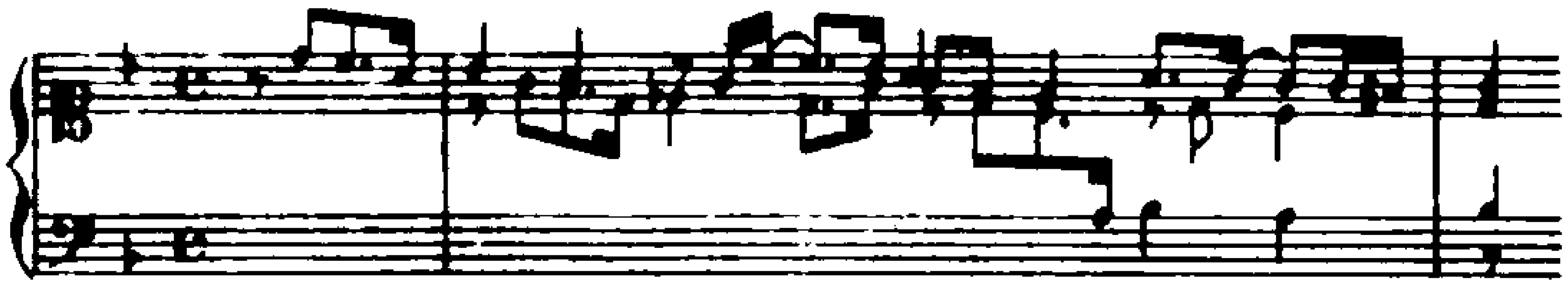


No 9.
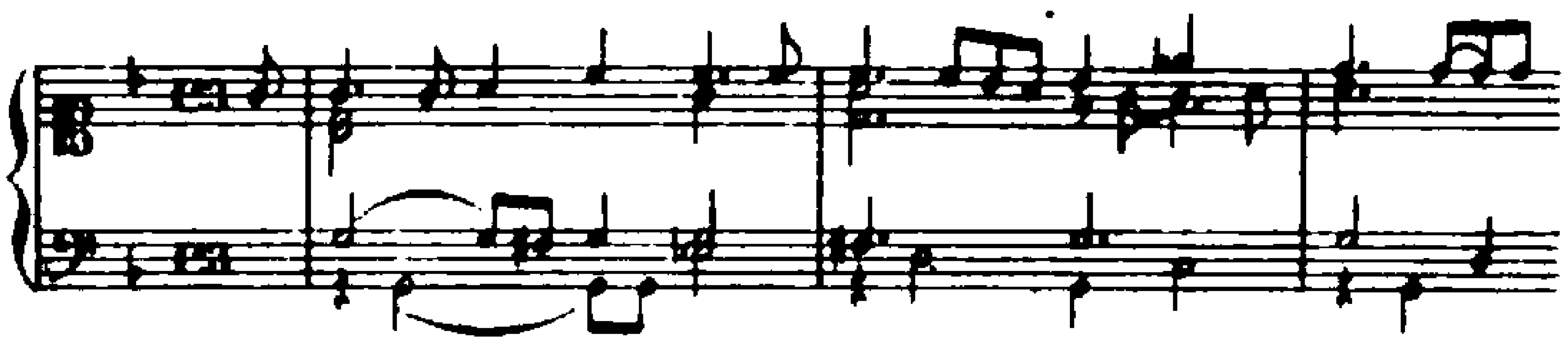
Allemande



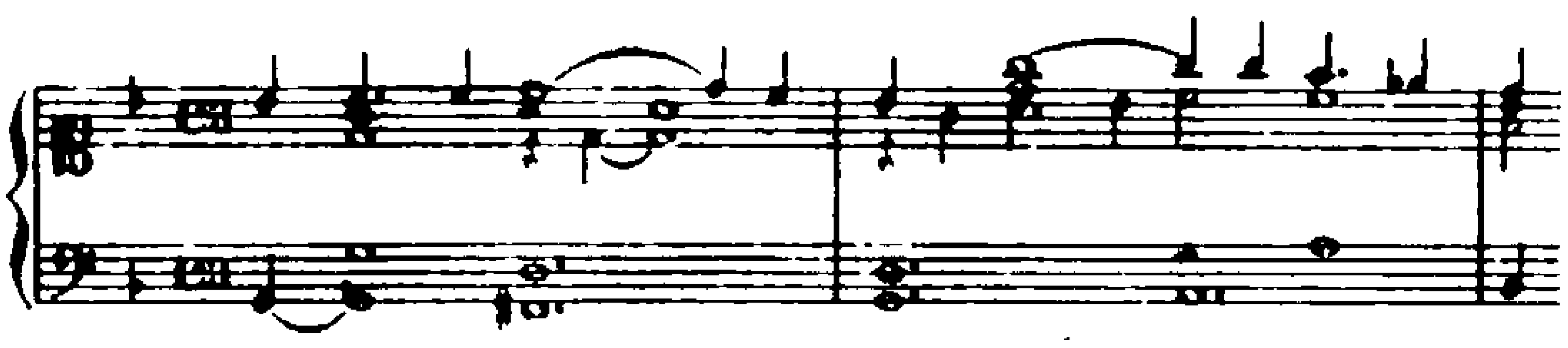
Gigue



Courante
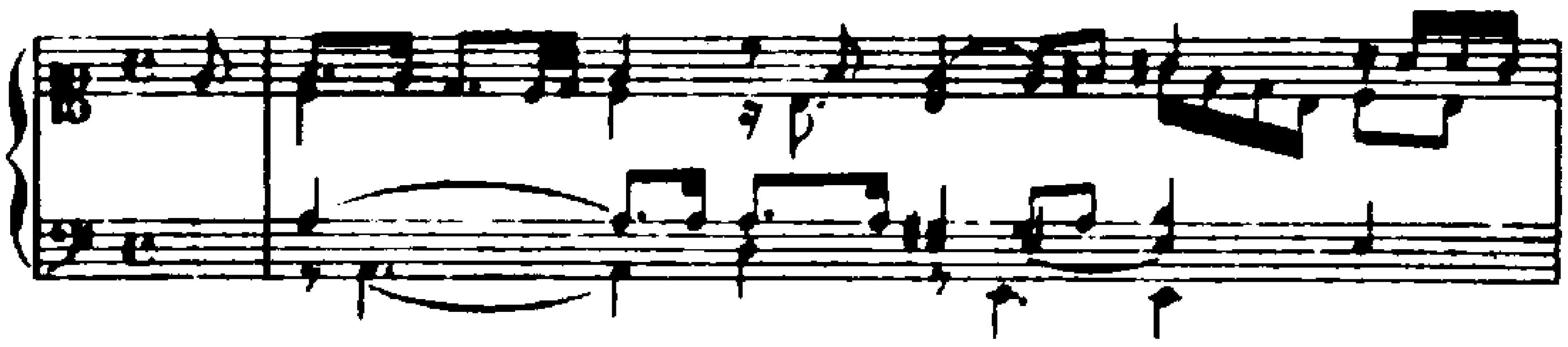


Sarabande

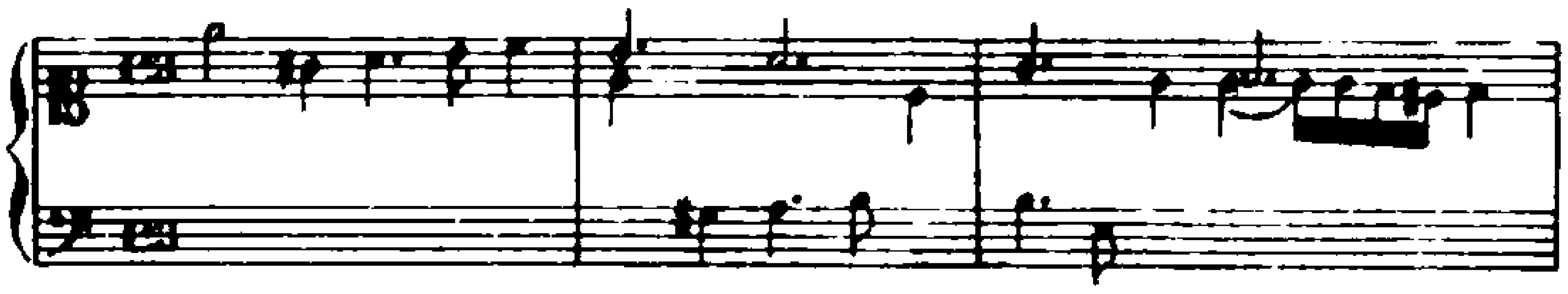


No 10.
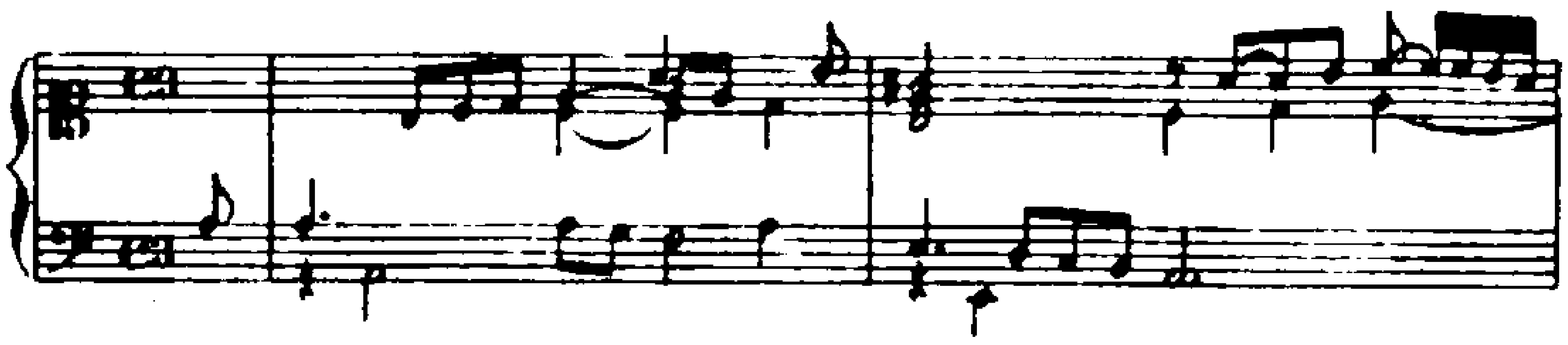
Allemande



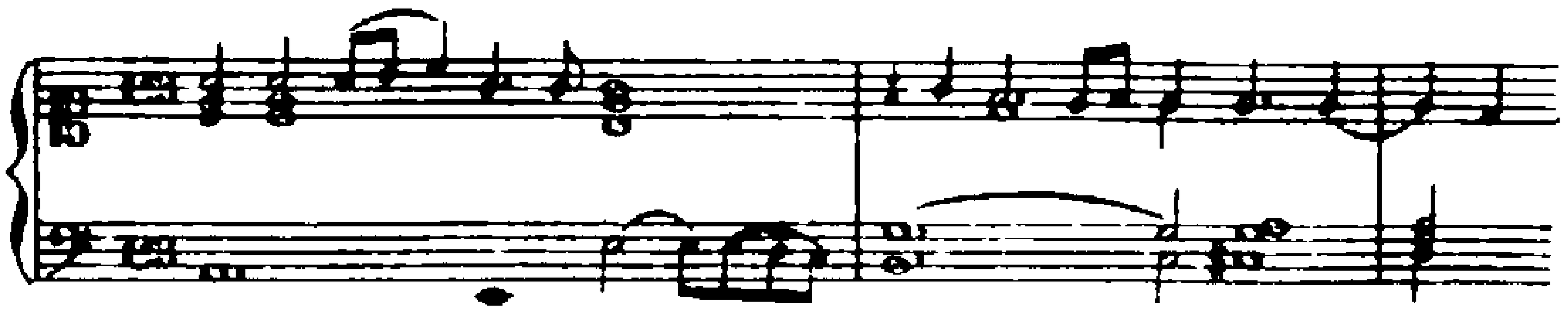
Gigue



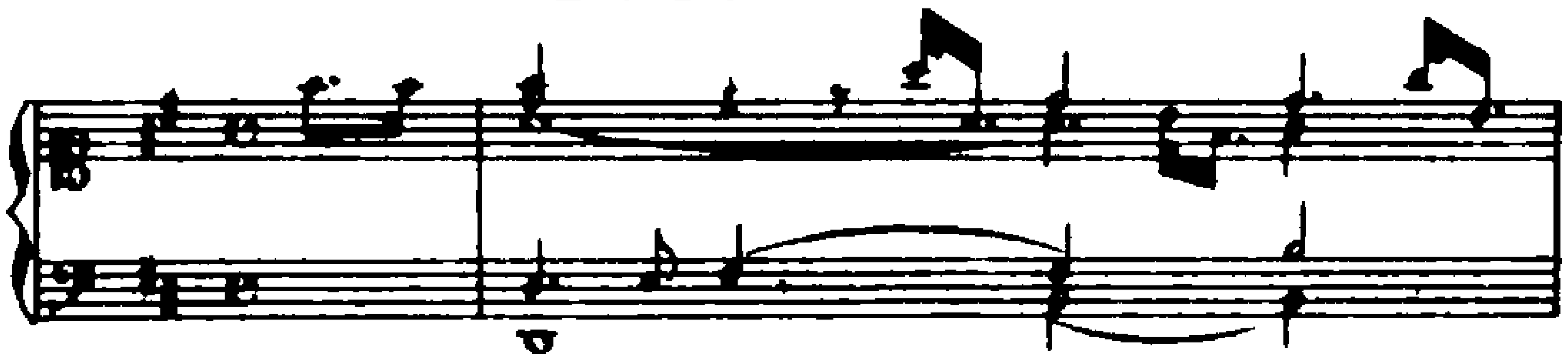
Courante
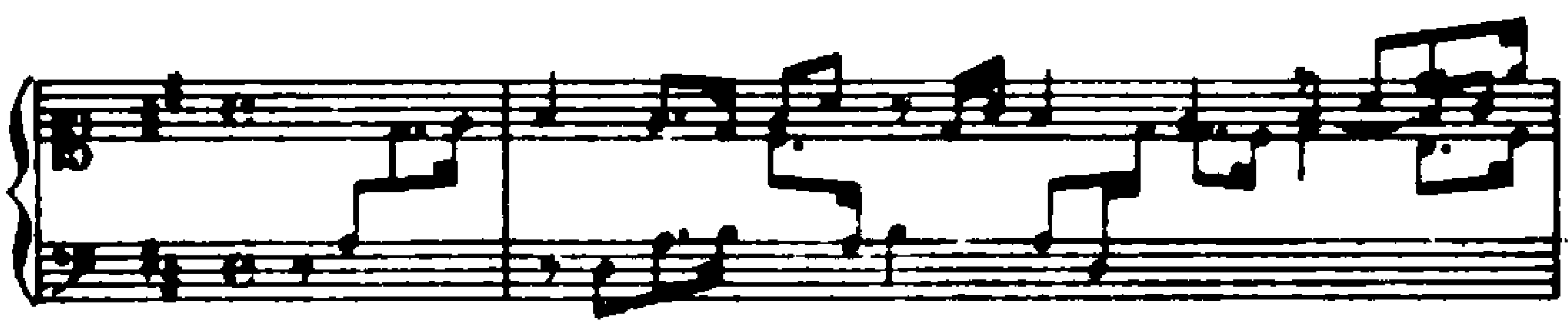


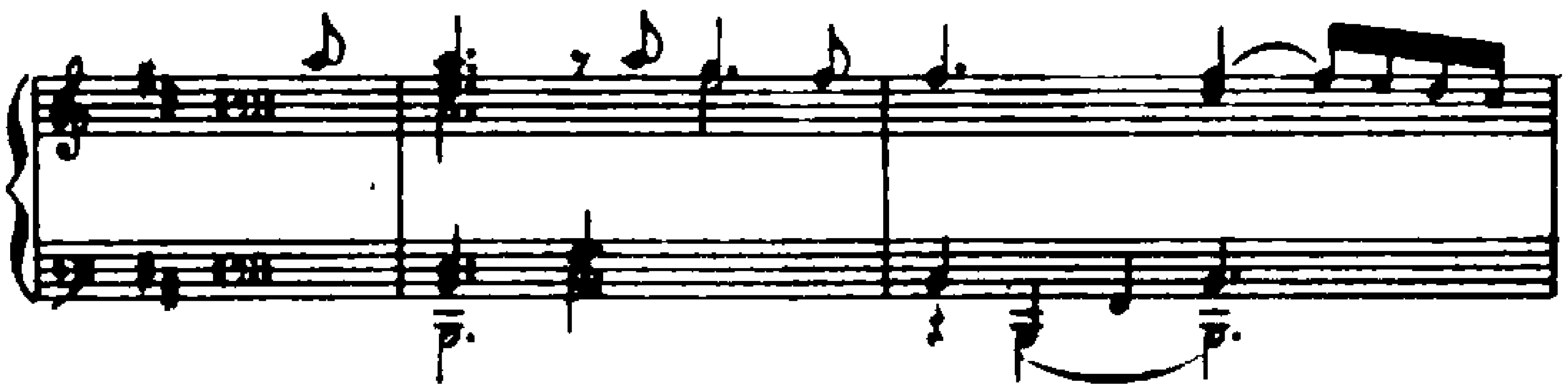
Sarabande
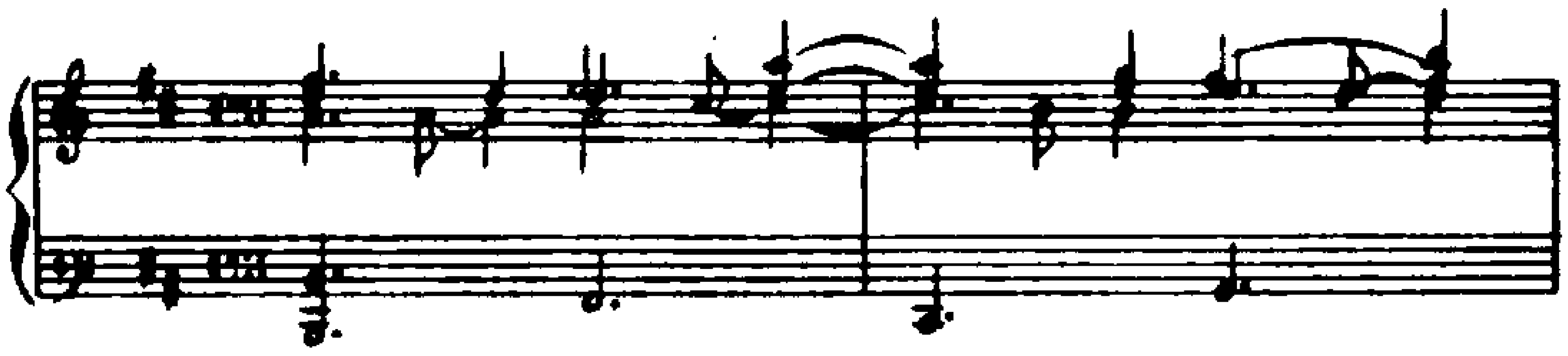


№ 11.

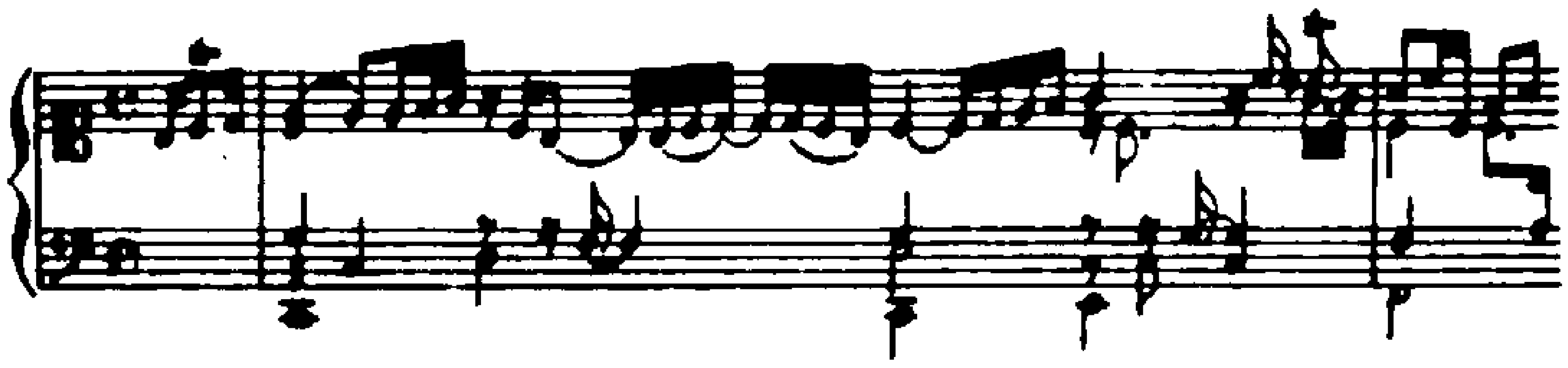
Allemande
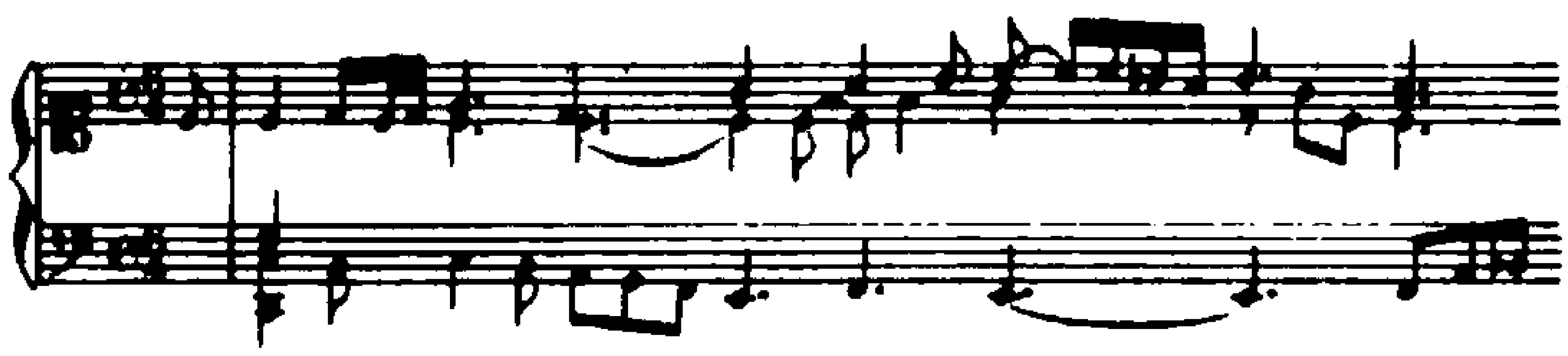

Gigue

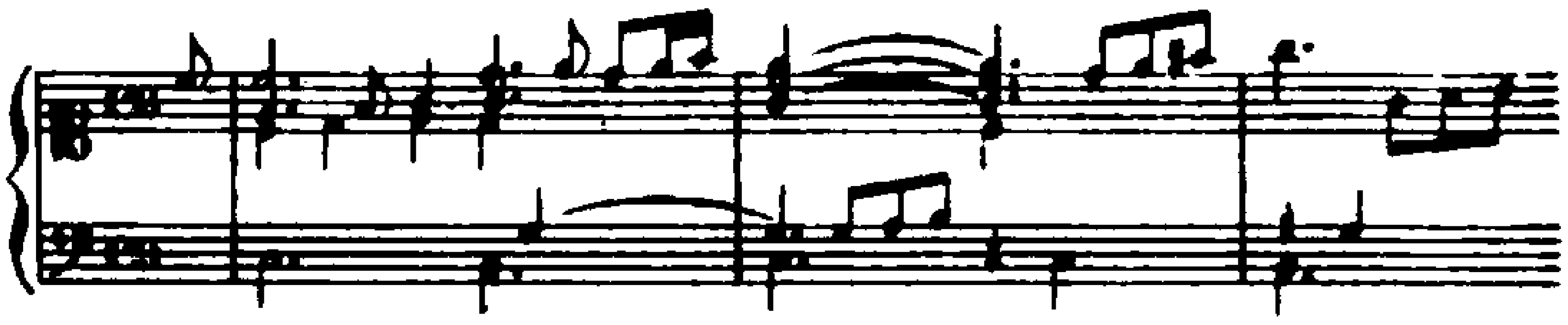

Courante
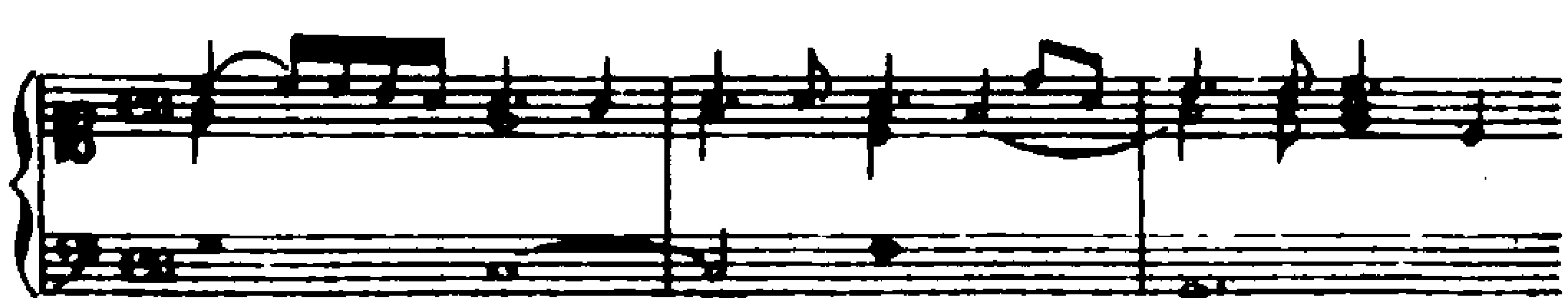

Sarabande


№ 12.

Lamento


Gigue


Courante
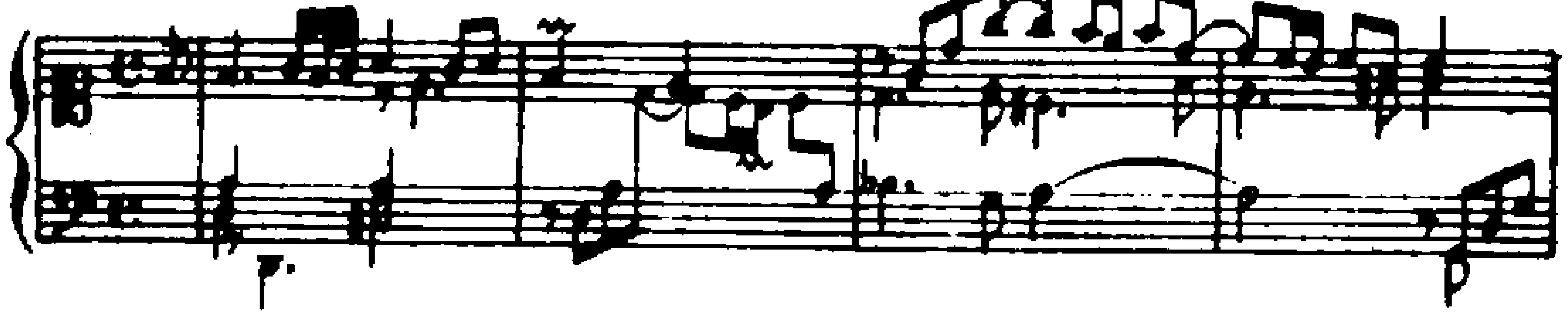

Sarabande


II.
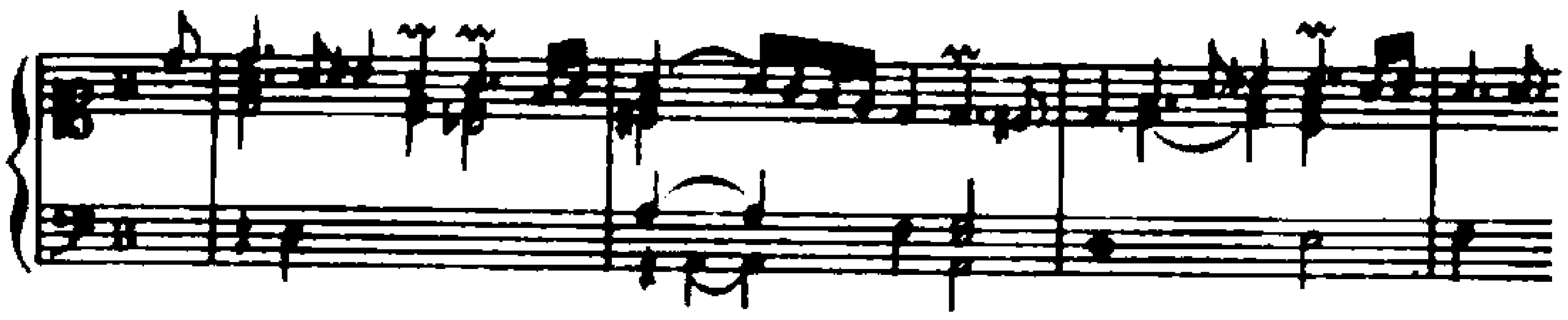
Suiten der gedruckten Amsterdamer Ausgabe
(10 Suittes de Clavessin; Roger)

Nº 13.
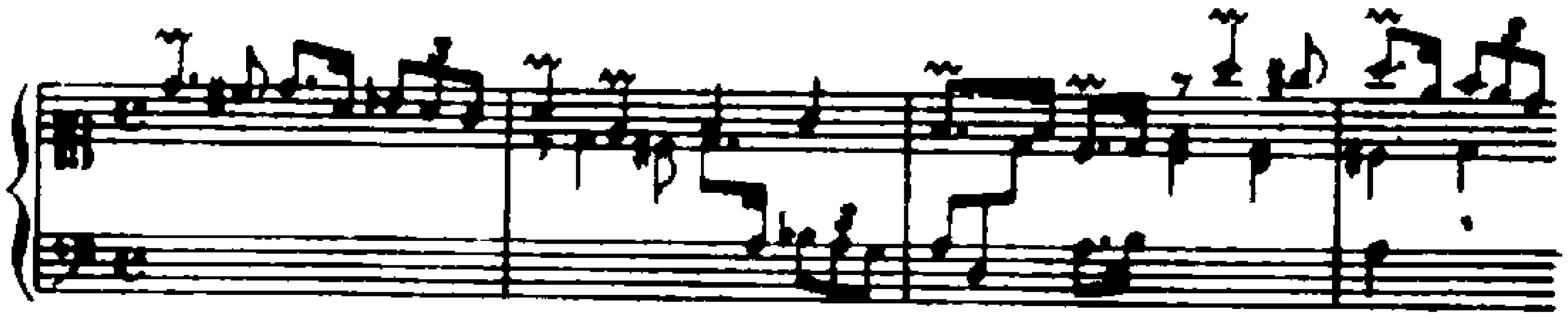
Allemande
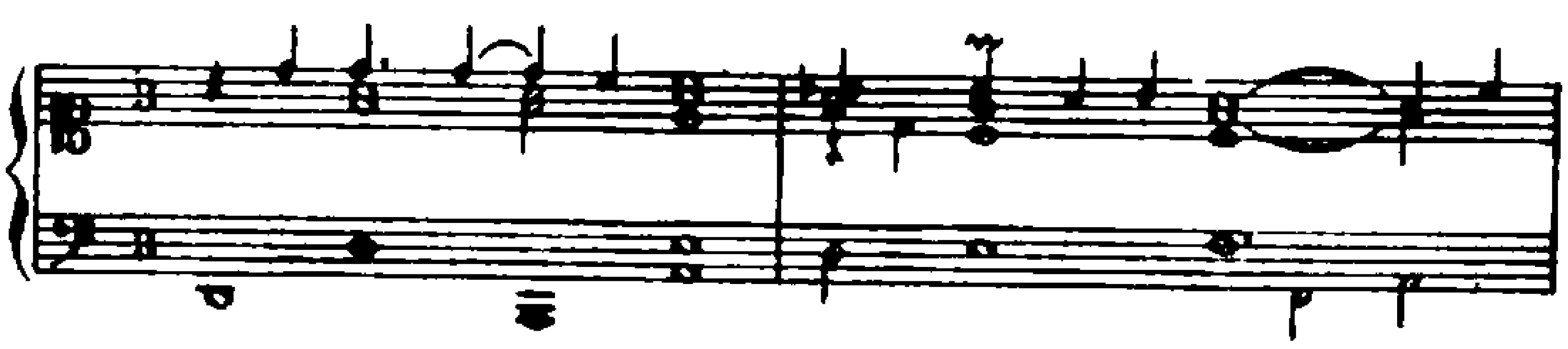


Courante



Gigue
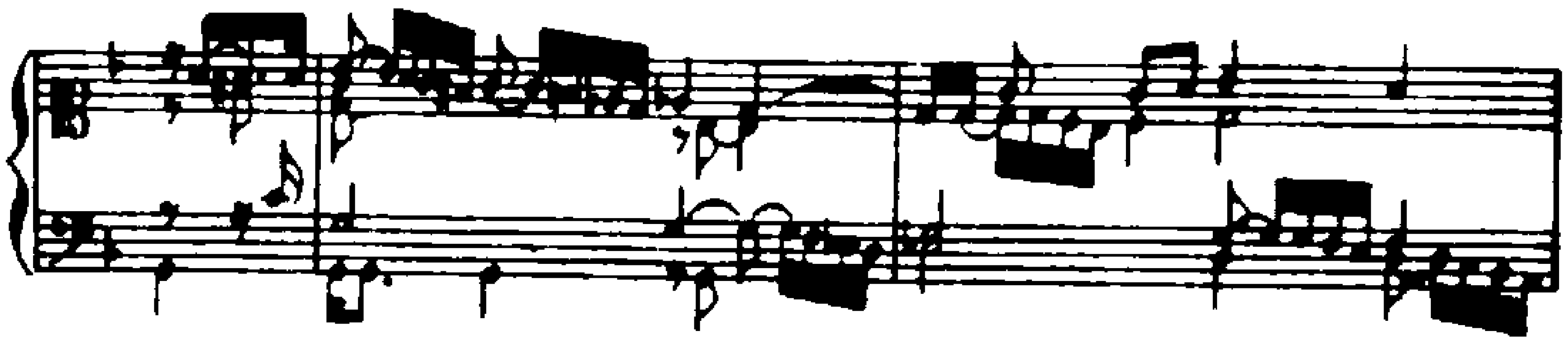


Sarabande

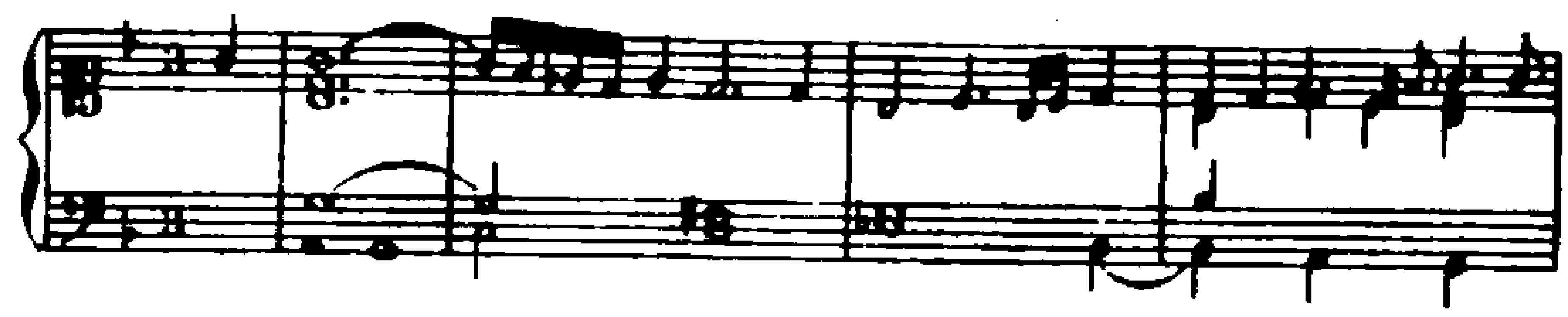


Nº 14.
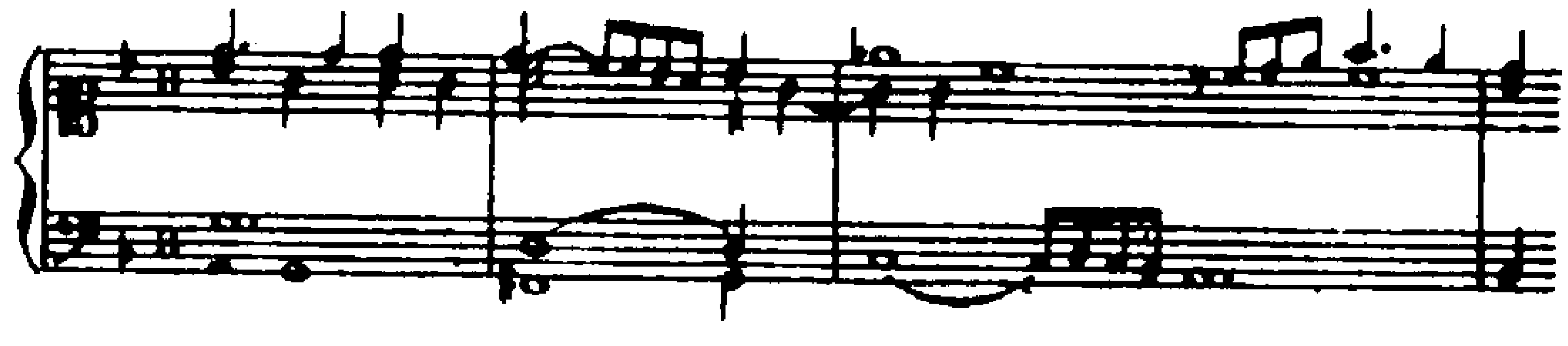
Allemande
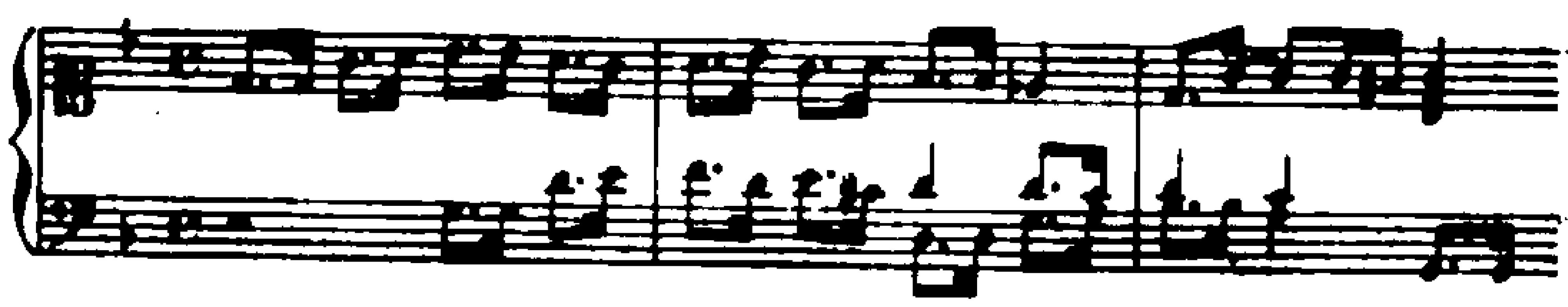


Courante



Sarabande
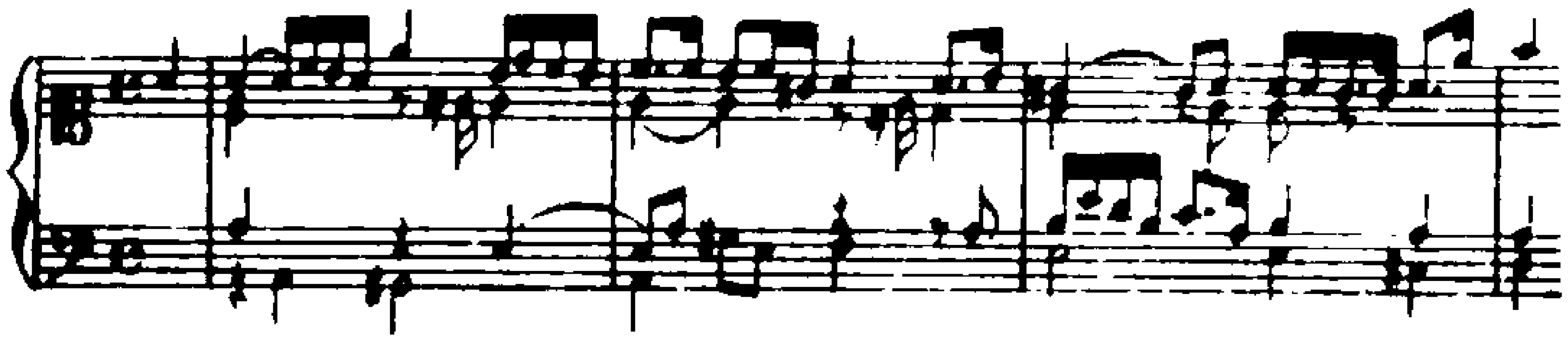


Gigue

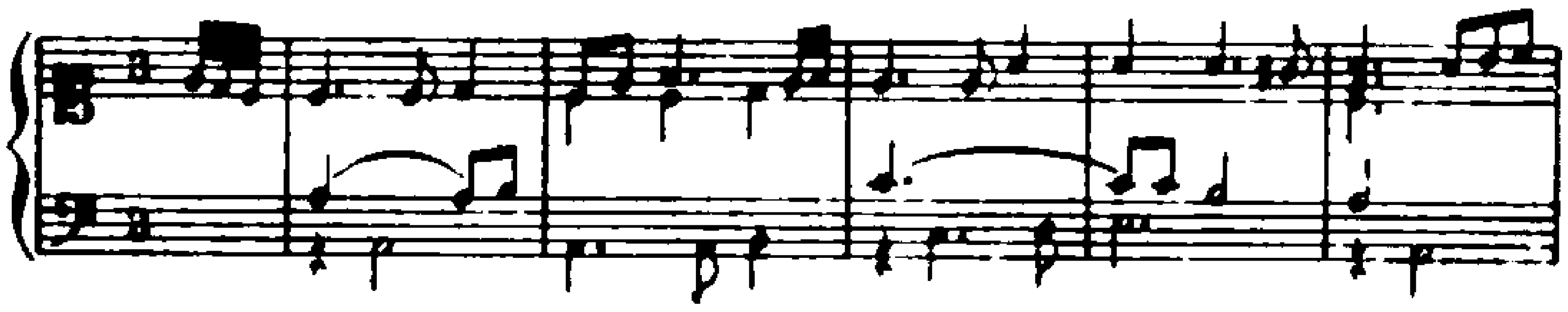


No. 15.
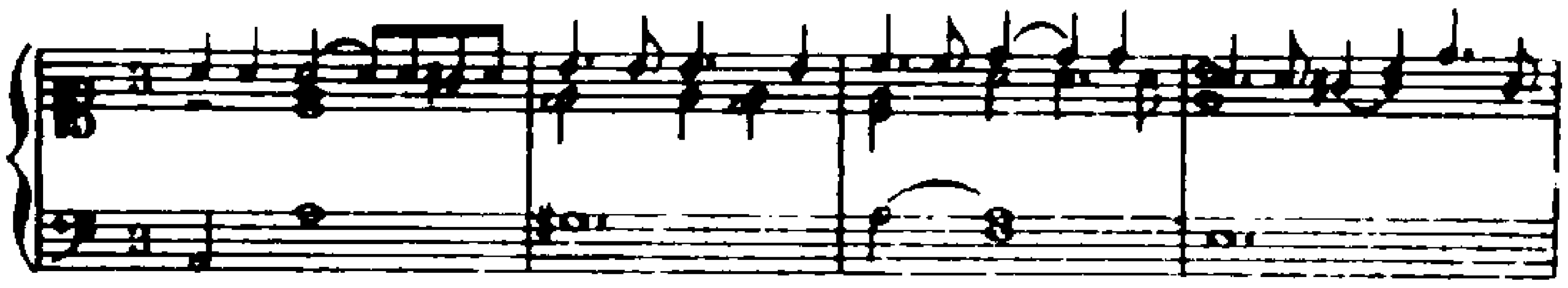
Allemande
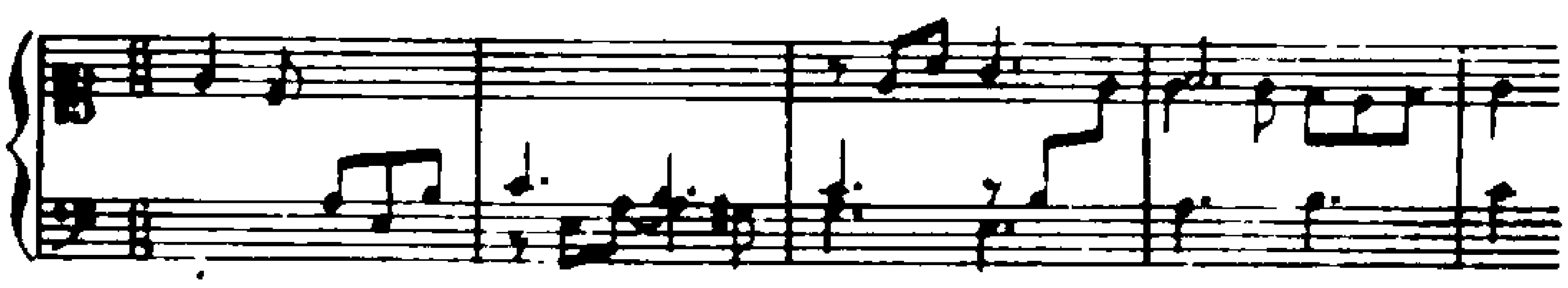


Courante



Sarabande
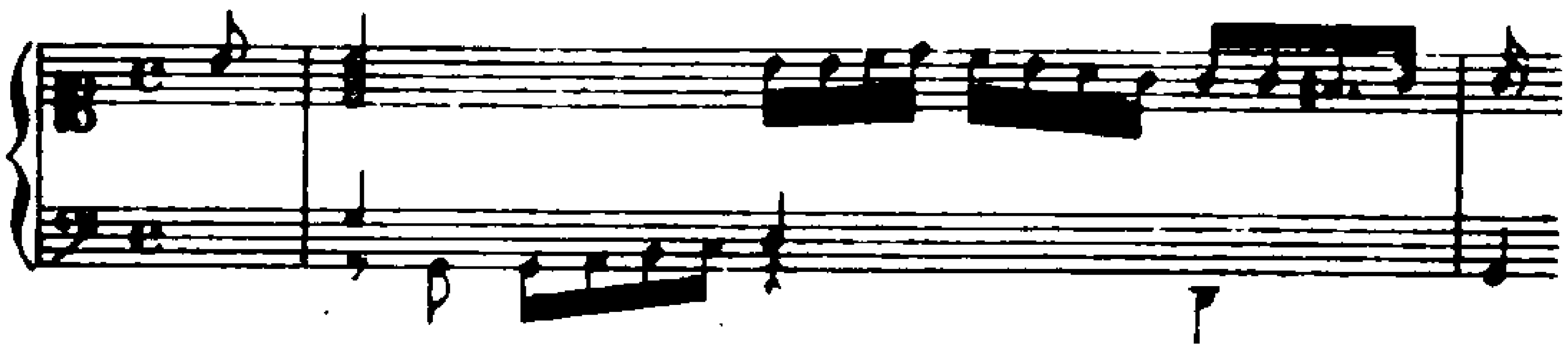


Gigue
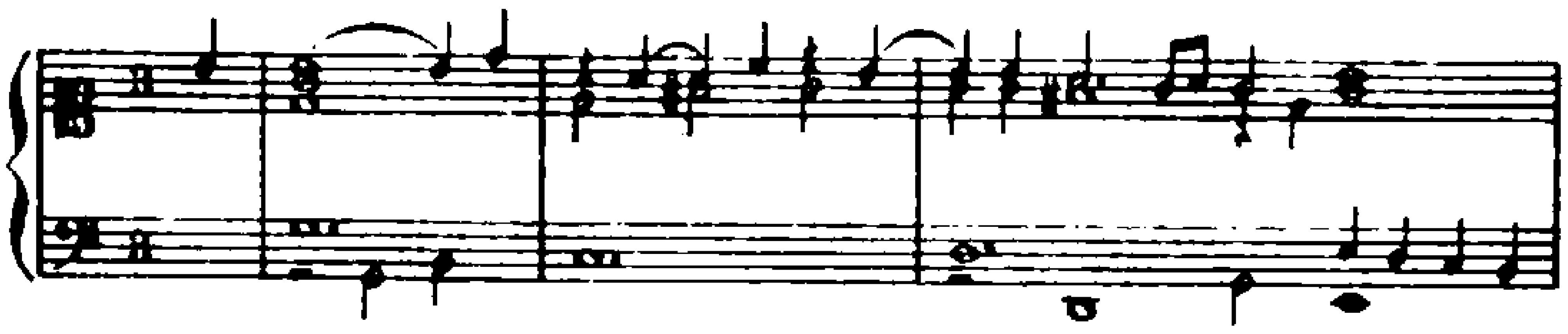


No. 16.
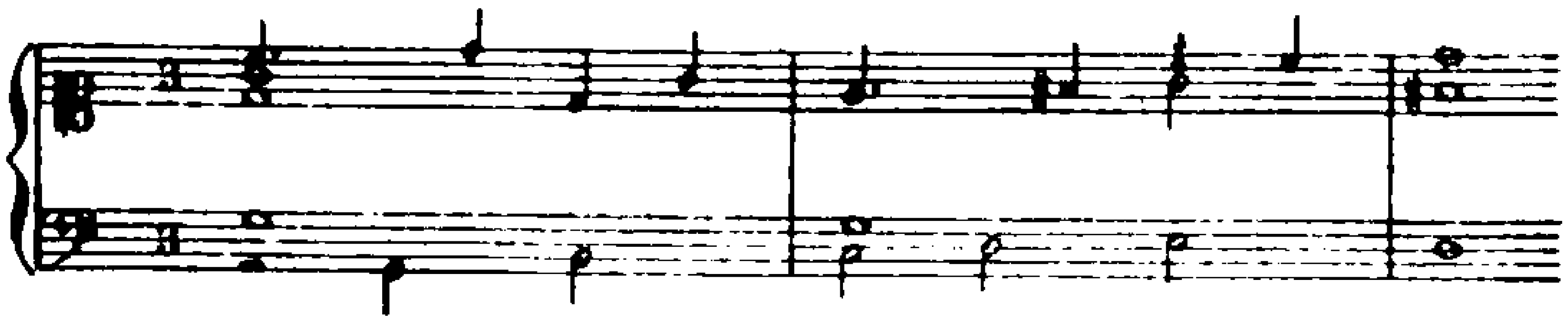
Allemande
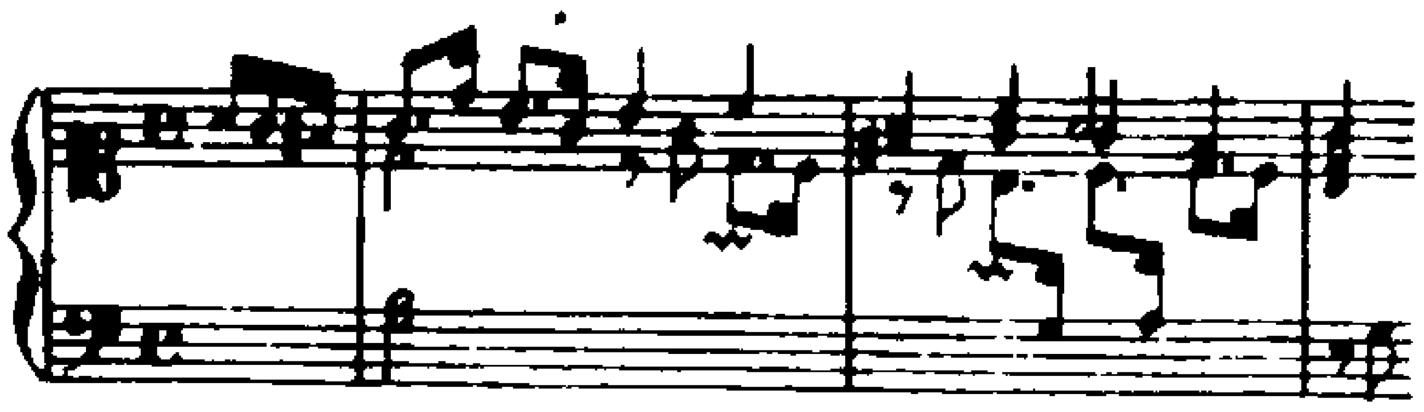


Courante



Sarabande



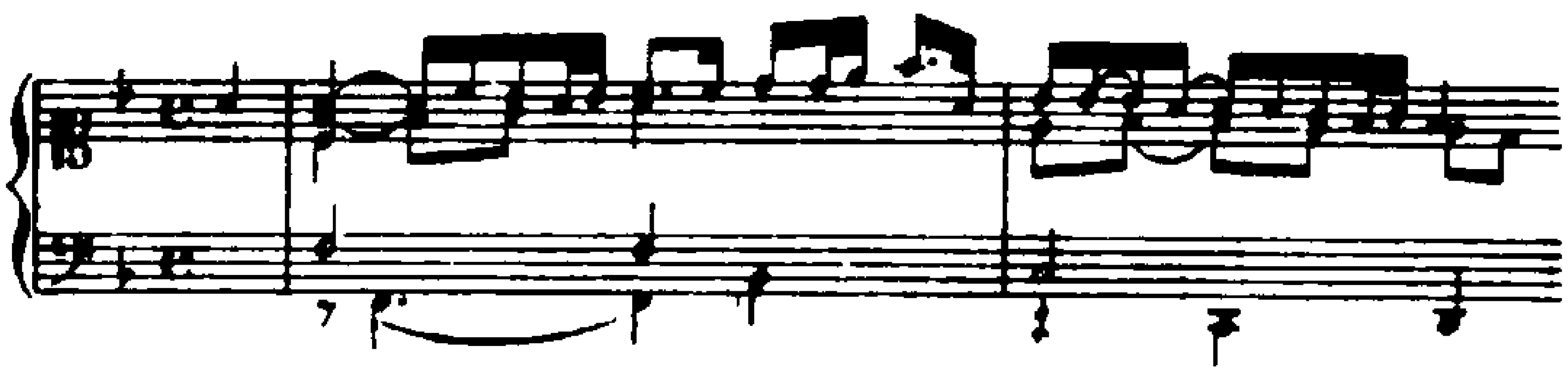
Gigue
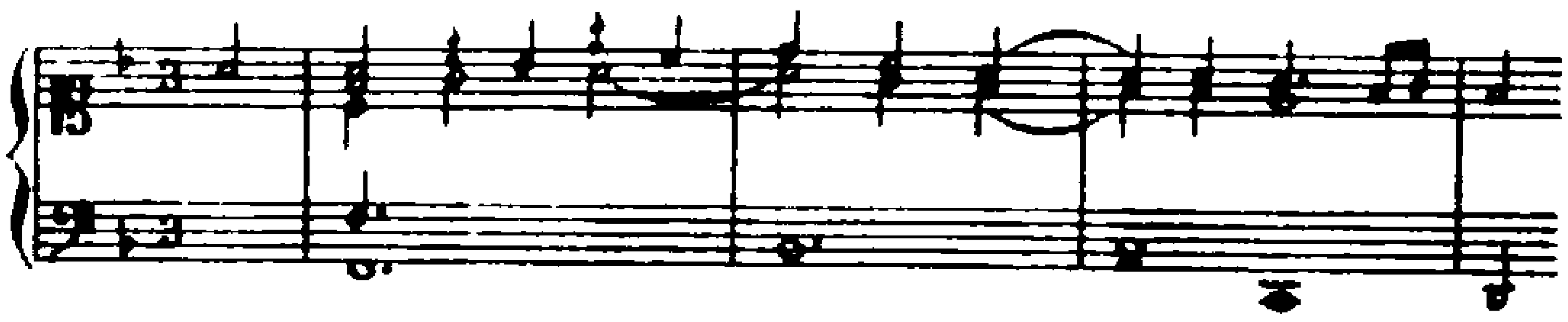


Die nächste Suite steht als 2te S. in d. Wiener Handschrift IV, 4.

Nº 17.

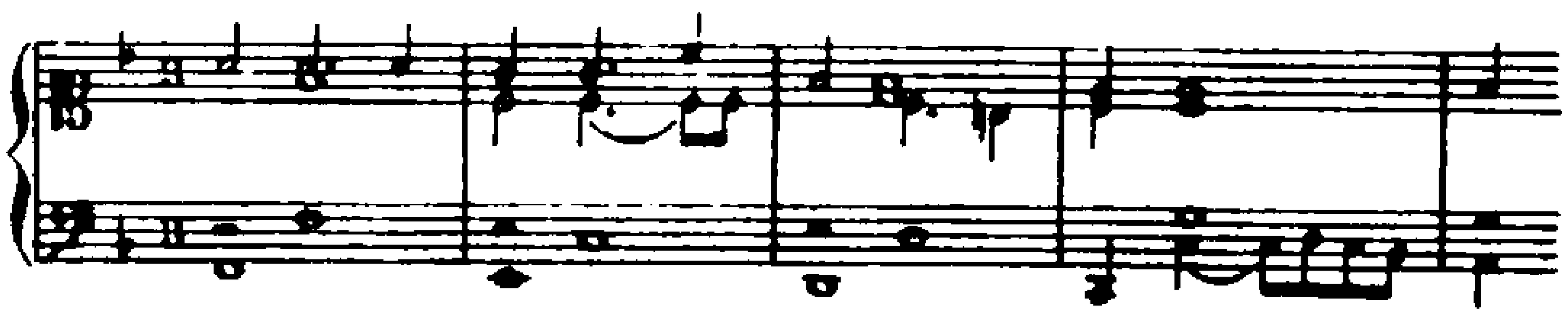
Allemande



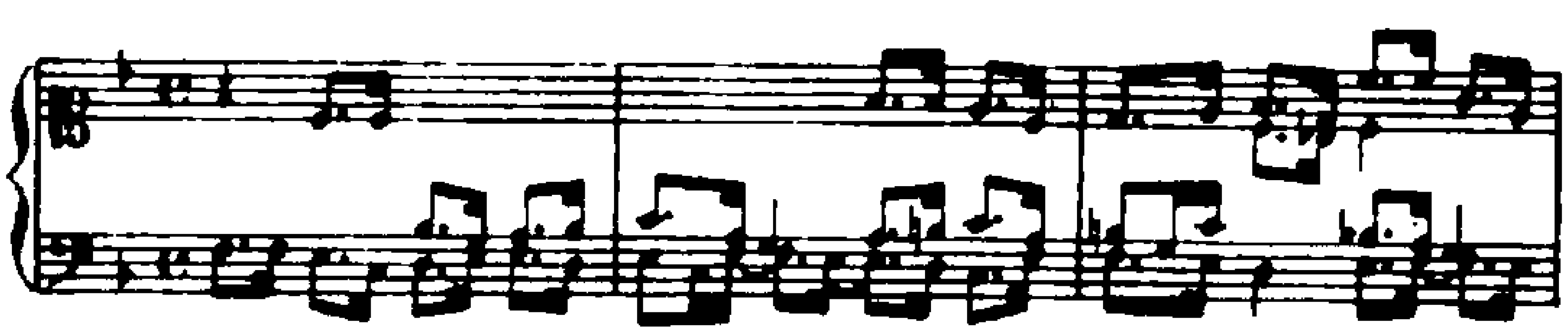
Courante



Sarabande
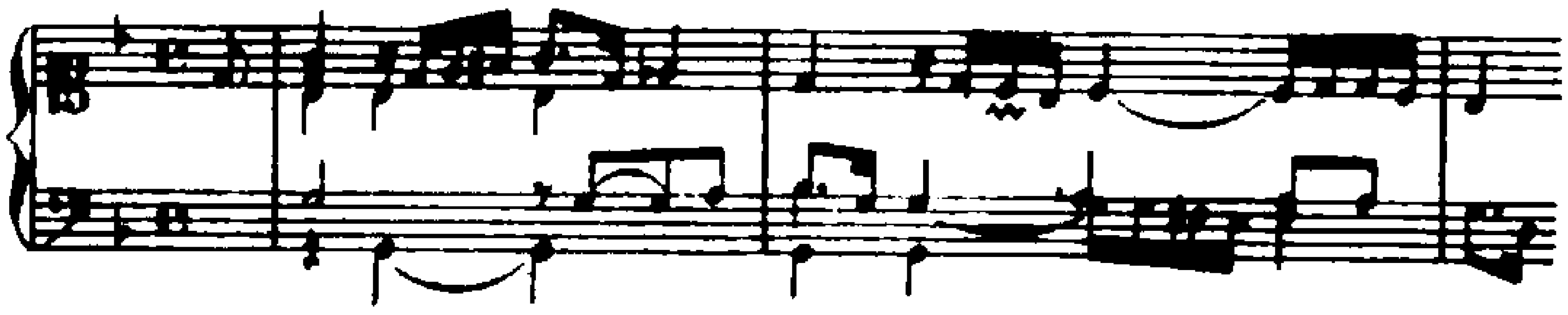


Gigue

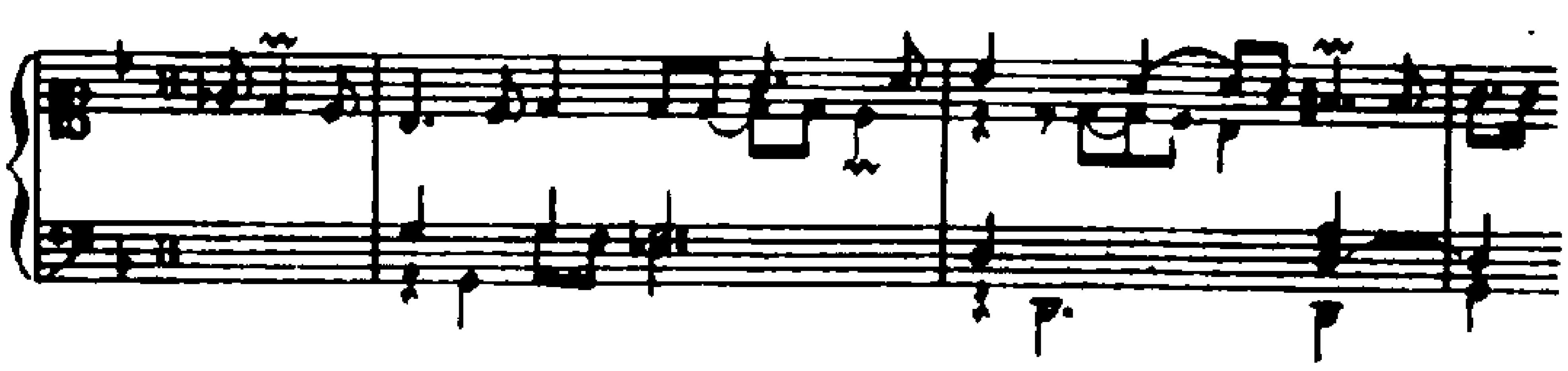


Nº 18.
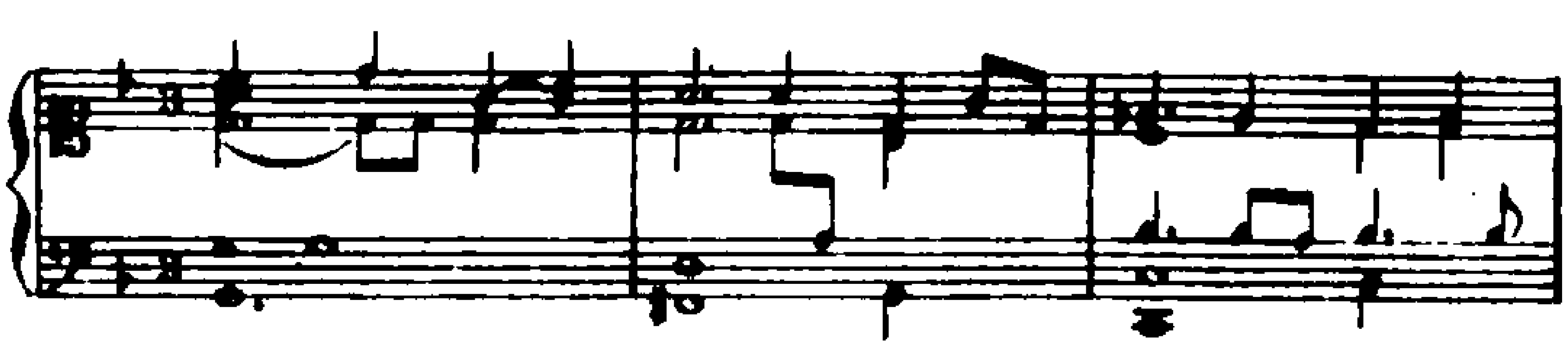
Allemande
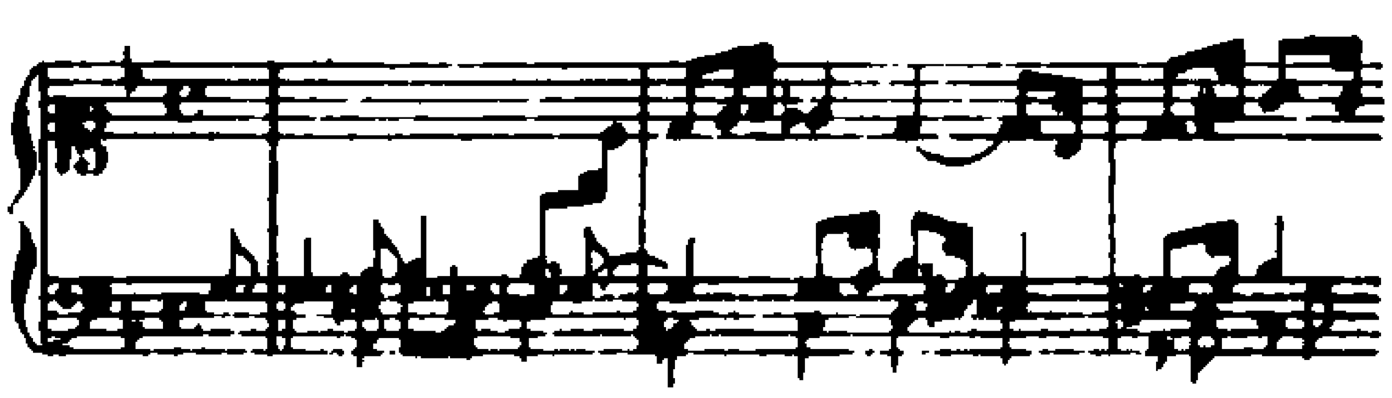


Courante



Sarabande
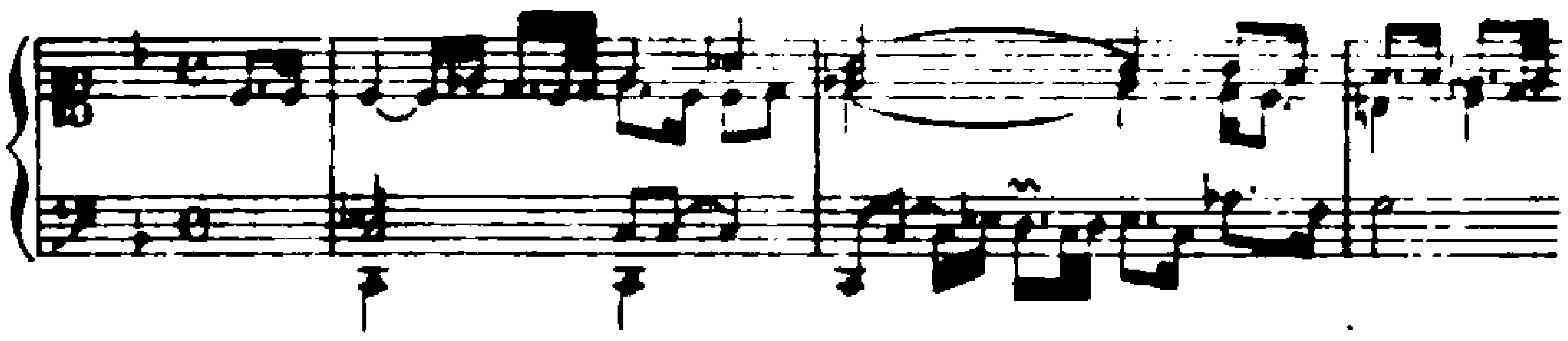


Gigue
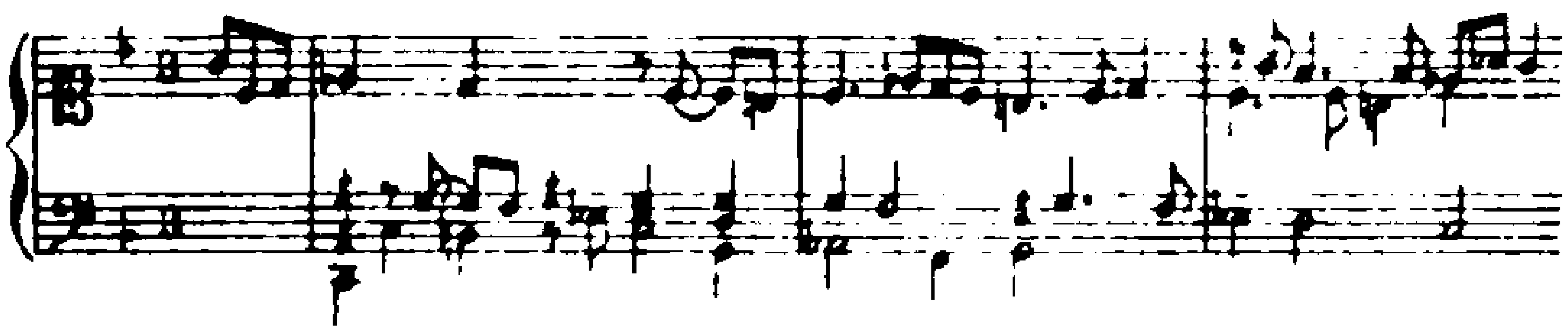


Die nächste Suite steht als 4te S. in d. Wiener Handschrift IV, 4.

No. 19.
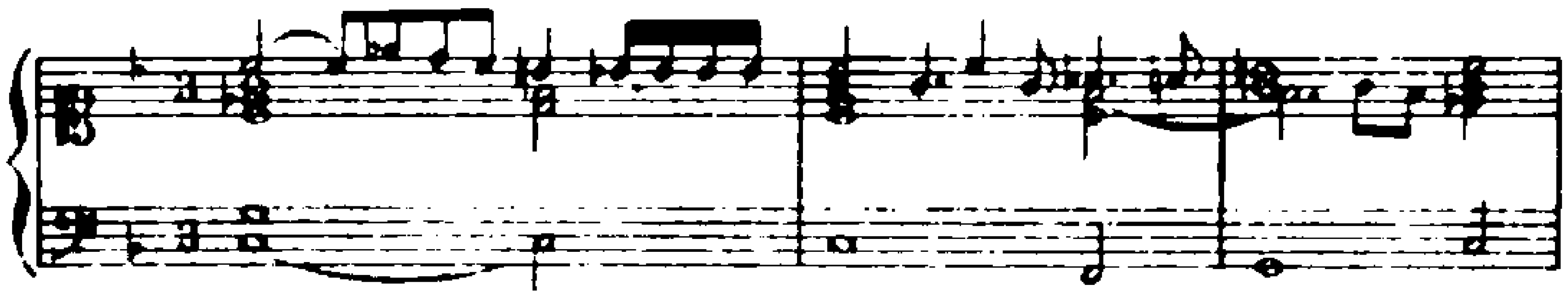
Allemande
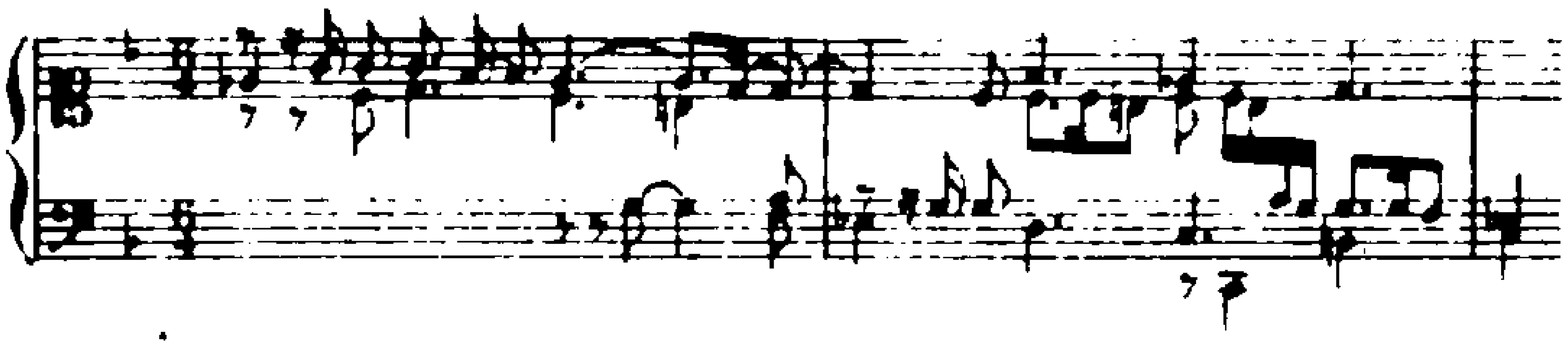


Courante



Sarabande



Gigue
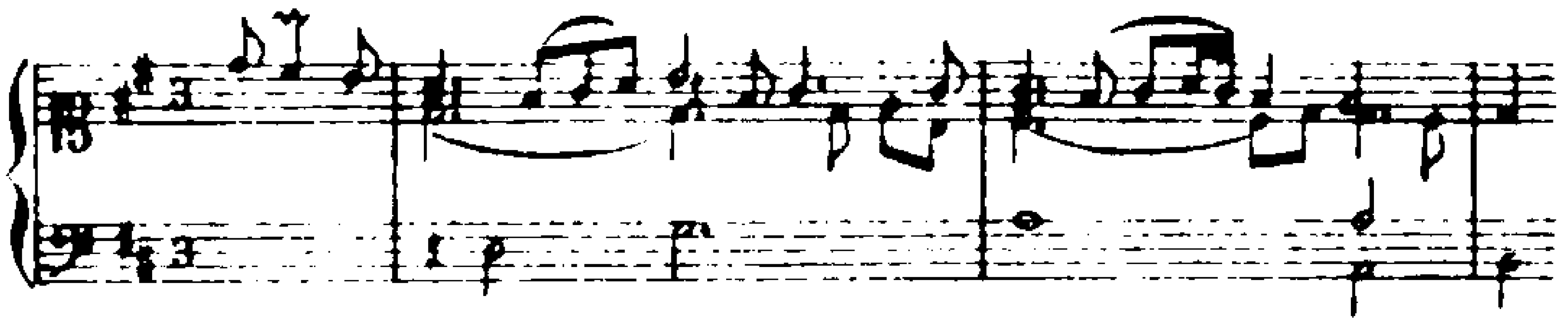


No. 20.
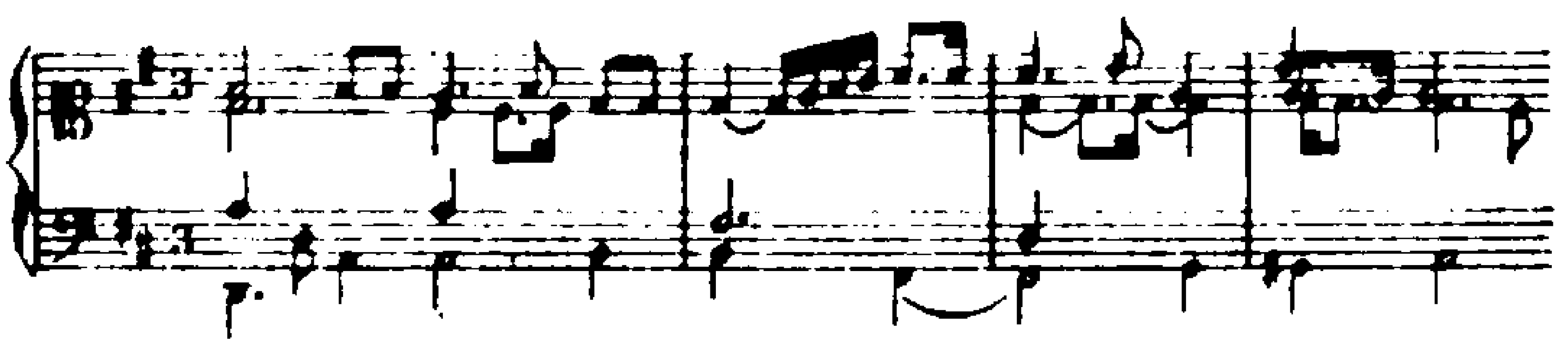
Allemande



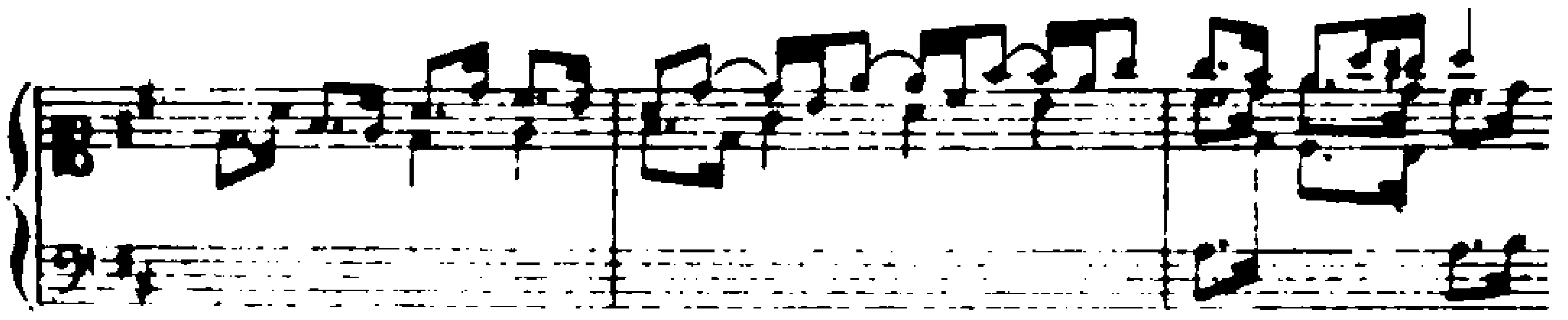
Courante



Sarabande



Gigue

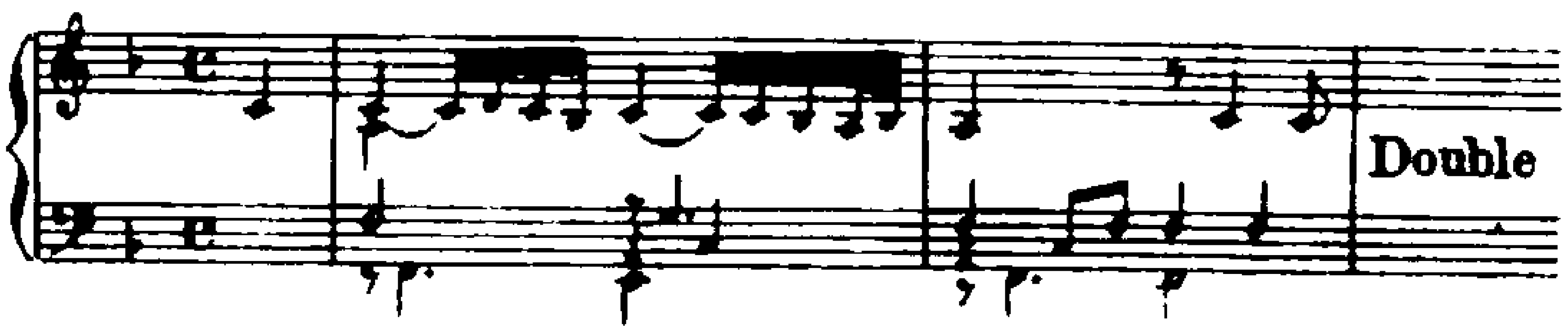


III.
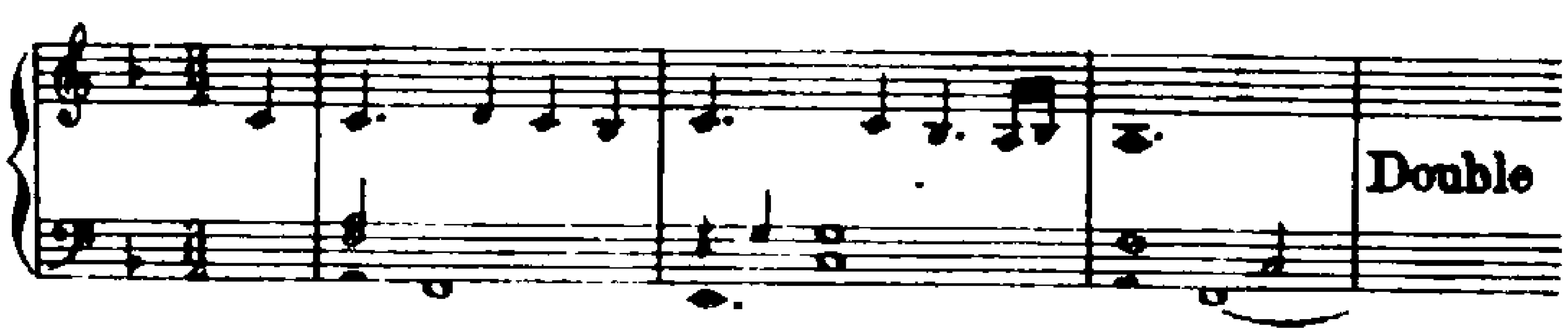
Suiten des in Besitz des Herrn Prof. Spitta befindl. Tabulatur Manuscr.

№ 21.

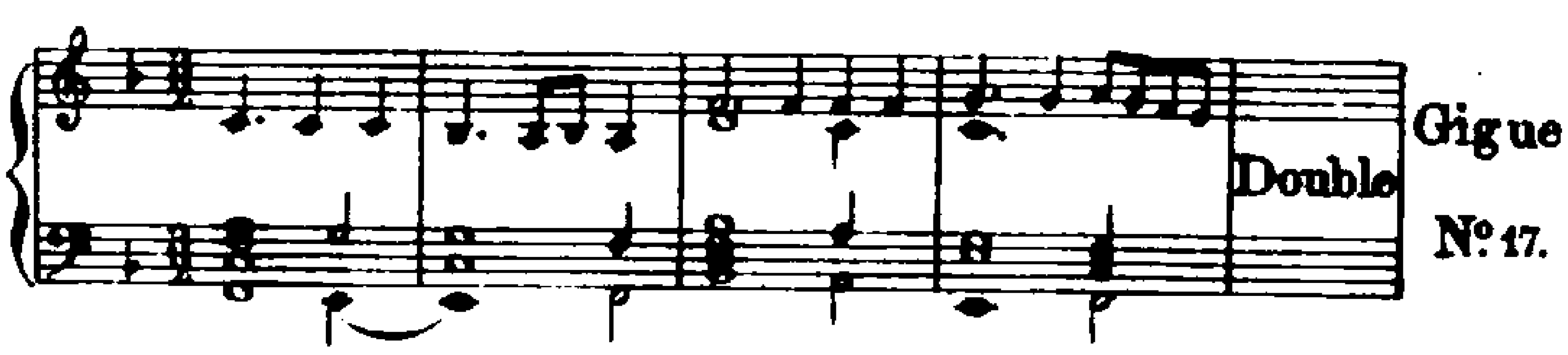
Allemande



Courante
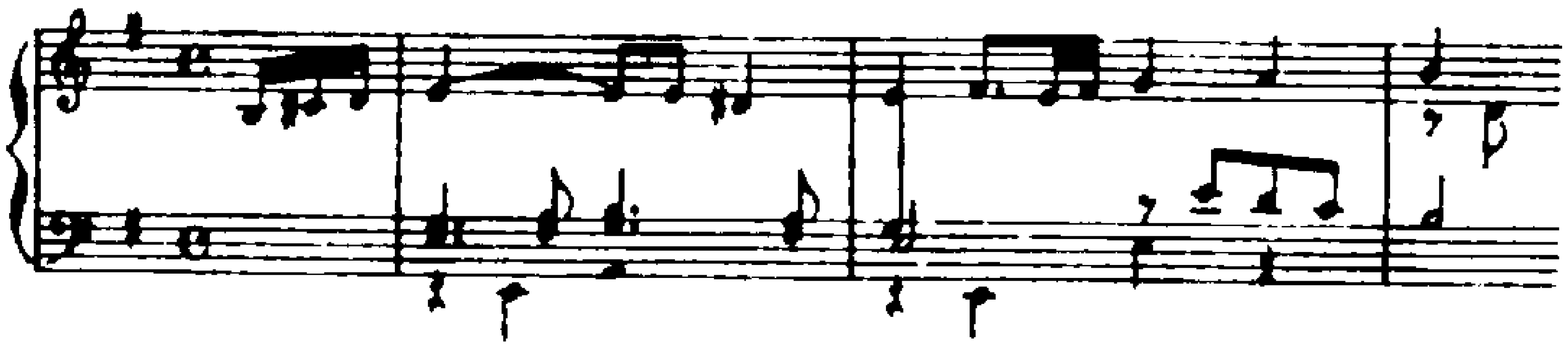


Sarabande
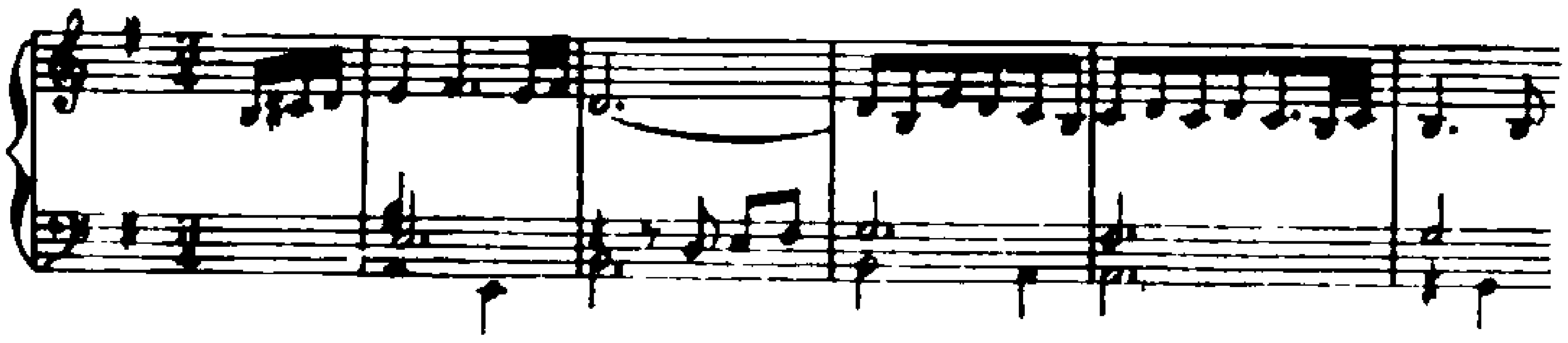


№ 22.
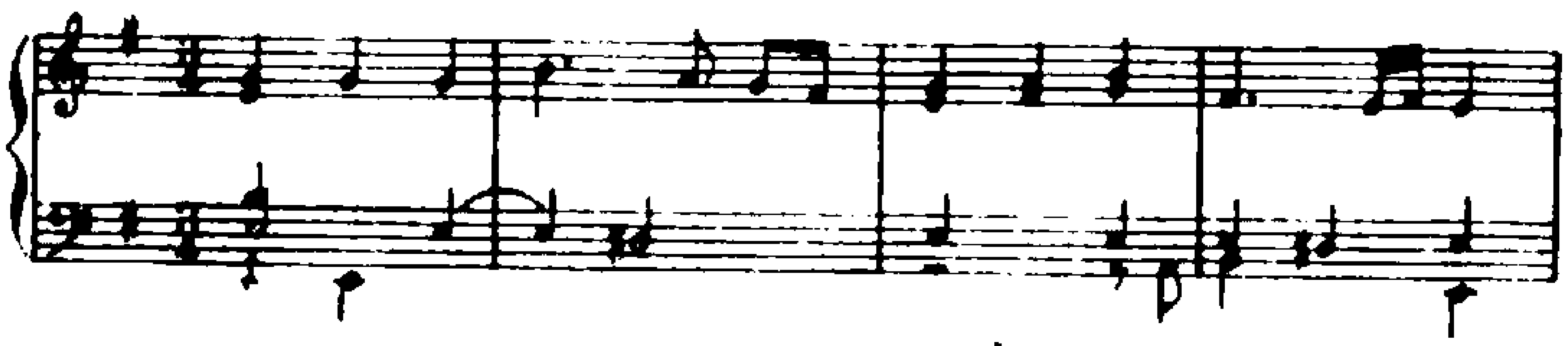
Allemande
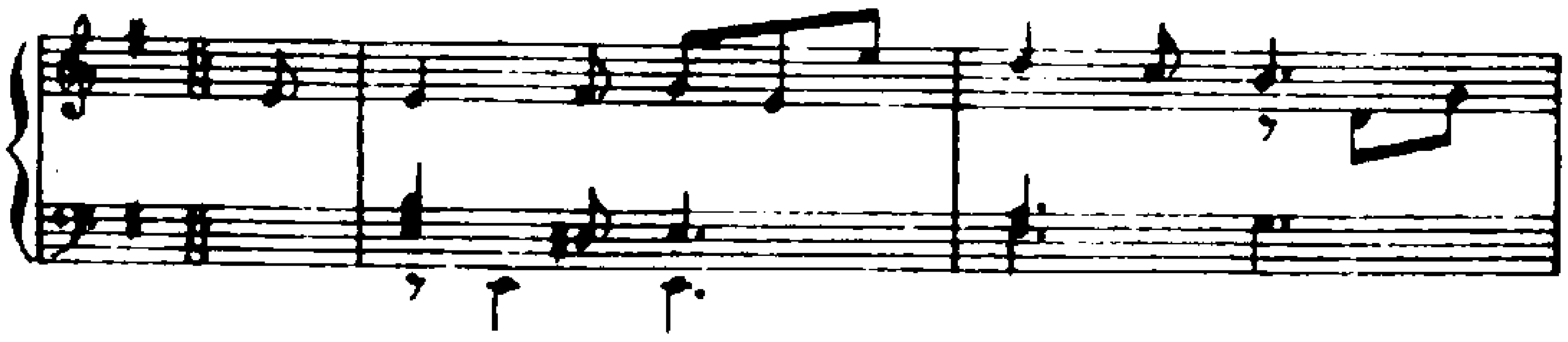


Courante



Sarabande
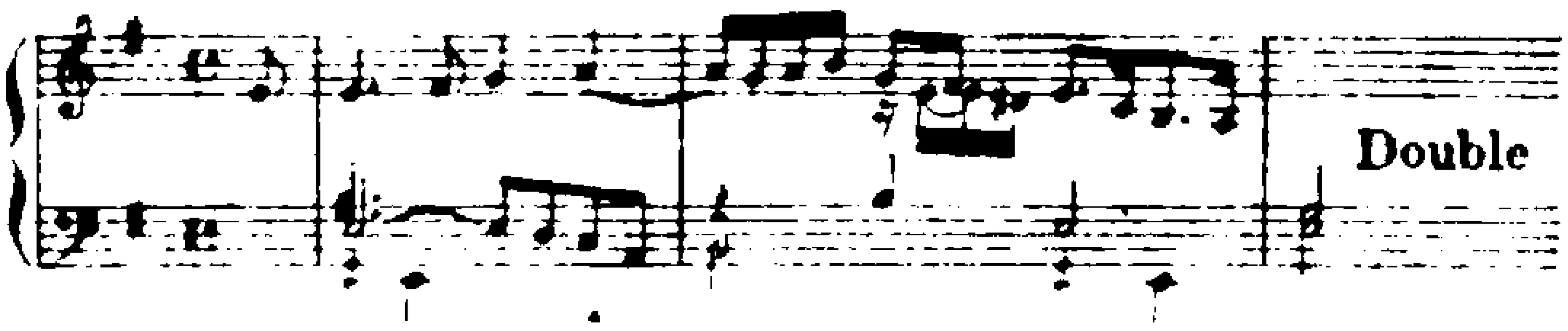


Gigue

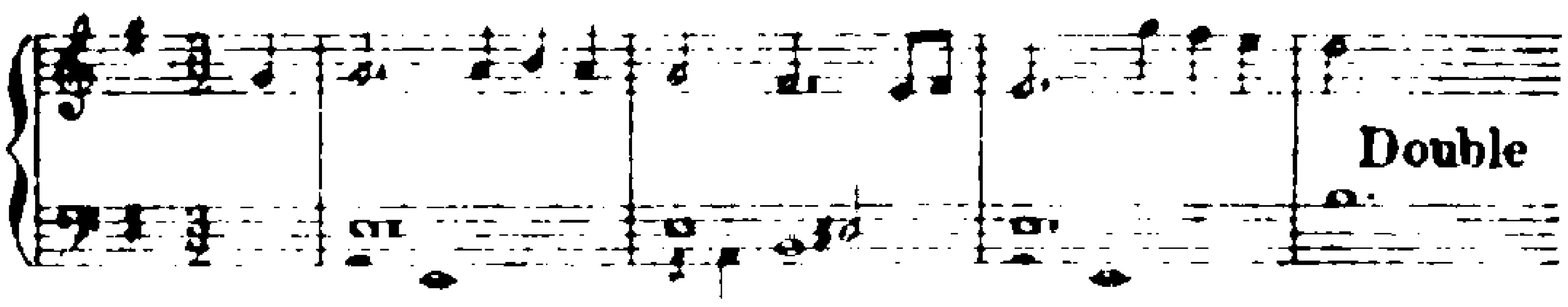


№ 23.
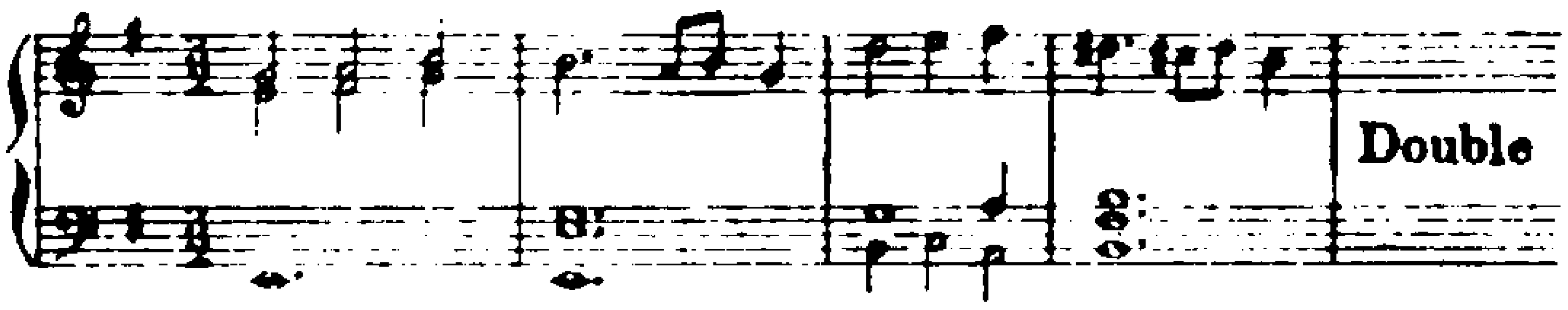
Allemande
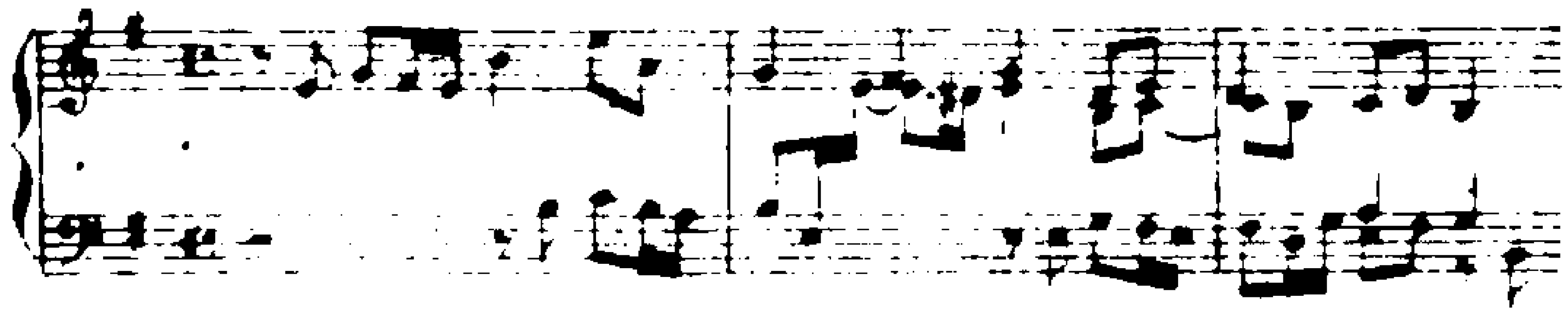


Courante



Sarabande



Gigue



Sammlung Musikalischer Vorträge herausgegeben VON Paul Graf Waldersee. Fünfte Reihe. Leipzig Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel 1884.

"- Die Söhne. Sebastian Bachs. - +- Von - C. H. an:.

Die Söhne Sebastian Bach's. DOm C. H. Bitter. . N und Orgelspieler des vorigen Jahrhunderts tritt dem D aufmerksamen Beobachter vor Allem die auffallende E-Ko-SEE Thatsache entgegen, daß von den beiden hervor- ragenden Häuptern derselben, den beiden größerten deutschen Ton- setzern jener Zeitperiode, deren Leben und Wirken so viele Ver- gleichungs- und Berührungspunkte bietet, der eine, Händel, gar keine Schule gebildet, keine Nachfolge hinterlassen hat, während der andere, Seb. Bach, außer von einer ungewöhnlich großen Anzahl von Schülern jeder Art vorzugsweise von seinen Söhnen die Weiterführung eines Wissens und Könnens, des großartigen Wirkens und Schaffens erwarten durfte, das er in einer mehr als fünfzigjährigen Thätigkeit als Organist und Kantor, als Komponist, Orgel- und Klavierspieler ersten Ranges in so verschiedenen und weiten Kreisen geübt hatte. Eine andere, nicht weniger auffallende Thatsache ist die, daß Seb. Bach von der Mitwelt, wie hoch diese ihn insbesondere als großen Orgel-Virtuosen bewundert haben mag, doch im Übrigen wenig verstanden und geschätzt wurde, daß aber ein zweiter Sohn Carl Philipp Emanuel, der ihm in Allem doch so weit nach- stand, während eines langen Lebens weit über den Vater hinaus verehrt wurde und daß, während man ihn demnächst wieder völlig vergaß, das Andenken eines großen Vaters wie von selbst auflebte ei Betrachtung der alten Schule der Kontrapunktisten 1-

4 C. H. Bitter. 4 und dessen Werke in die erste Reihe der Schöpfungen deutscher Ton- setzer eingestellt wurden. Nicht weniger bemerkenswerth ist es, daß Seb. Bach's Nach- kommenschaft, des Sproßen und Enkels eines Stammes von Mu- fikern, die zweihundert Jahre hindurch in Thüringen und Sachsen in so großer Zahl gelebt, gewirkt und zur Ehre Gottes ihre Kunst geübt hatten, der selbst mit nicht weniger als 12 Söhnen gesegnet war, bereits mit dem Ende des vorigen Jahrhunderts erlöschen sollte. Nur ein einziger Nachkomme (Friedrich Wilhelm Ernst, des Bückeburgers Sohn + 1843) ist in die jetzige Zeit als letzter Enkel Seb. Bach's herüber getreten. Das große und blühende Geschlecht ist abgestorben. So weit es von dem ersten Zweige des Johann Bach, des Rathsmusikers zu Erfurt (+ 1673), herstammte, hatte es schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts nachweislich keine Musiker mehr erzeugt. Nicht alle Söhne des großen Tonsetzers waren seiner würdig geblieben. Dennoch ist das Absterben der zahlreichen Familie des- selben ein in der Kunstgeschichte so bedeutungsvolles Ereignis, daß es das Recht aufmerksamer Beobachtung in Anspruch nehmen darf. Im Anschluß an die Schüler und Söhne Seb. Bach's hatte sich zu Berlin in gemeinschaftlichem Wirken zahlreicher Künstler jene neue (die Berliner) Schule gebildet, durch welche die altklafische Musik im Gegensatze zu der Musik der Opernbühne und der auf dieser mehr und mehr um sich greifenden italiänischen Geschmacks- richtung gepflegt und fortentwickelt wurde, und in Em. Bach, Kirnberger, Marpurg, Nichelmann, Fasch, Quanz, Agricola, den Benda's, sowie in Graun und dessen Bruder hatte sie ihre bedeutendsten Vertreter gefunden. Der polyphone Stil war mit Seb. Bach und Händel auf einem Gipfelpunkt ange- kommen. Darüber hinaus war ein Neues, waren greifbare Fort- schritte nicht mehr möglich. Das eigensinnige Verfolgen der alten

Richtung würde zur Verknöcherung, zur Versumpfung geführt haben. Zeugnis hiefür hat Friedemann Bach, Sebastians ältester bedauernswerther Sohn abgelegt, der, wie wenige begabt, Kontra- punktist im vollsten Sinne des Wortes, daran zu Grunde gegangen ist, daß er nur auf den unveränderten Bahnen weiter schreiten wollte. Es war eben nothwendig, daß neue Wege, neue Formen gefunden wurden, um die Kunst, wie sie sich bisher entwickelt hatte,

5 Die Söhne Sebastian Bach's. 5 mit frischen Blüthen zu schmücken, die der neu aufstrebenden Genera- tion zugänglich, verständlich zu machen. Den Söhnen des großen Vaters würde vor allem Anderen die ehrenvolle und schöne Aufgabe zugefallen sein, demgemäß das künstlerische Vermächtnis zu erfüllen, was Seb. Bach ihnen hinter- laffen hatte. Vier derselben waren Musiker geworden und hätten erfüllen sollen, was ein günstiges Schicksal in ihre Hände gelegt. Drei von ihnen hatten sich auch zu Künstlern von großem Rufe, zu berühmten Männern emporgearbeitet. Einer, der älteste, Se- bastians Lieblingssohn, ging an innerer und äußerer Zer- fahrenheit zu Grunde. Einer der Bückeburger blieb in der Mittelmäßigkeit stecken, der jüngste von ihnen, der Londoner Bach (Johann Christian), verschleuderte die reichen Gaben, die ihm die Natur verliehen, den Schatz des Wissens und Könnens, den er erlangt hatte, in leichtsinniger Oberflächlichkeit, und nur Carl Philipp Emanuel, der zweite Sohn des großen Kantors an der Thomasschule zu Leipzig, trat mit kühnem und freiem Geiste in die neue Zeit über, deren schönste Blüthen in das letzte Fünf- theil des vorigen Jahrhunderts fallen. Wie Sebastian Bach für die Orgel und die evangelische Kirchenmusik, wie Händel für das Oratorium, Gluck für die Oper, Haydn für die Instrumentalmusik, so eröffnete er für das Klavier, nicht weniger aber auch für das deutsche Lied die Bahn neuer Schöpfungen, deren die gebildete Welt bedurfte, deren sie harrte. Er war es, der zuerst gewagt hat, populäre Musik zu schreiben, populär im besten Sinne des Worts; zu ihm hatten die Zeitge- noffen fast 50 Jahre lang mit bewunderndem Erstaunen aufgeblickt. Auf seinen Grabhügel darf die Nachwelt mit dankbarem Sinne ehrende Kränze des Ruhms und der Anerkennung niederlegen. Nach diesen Vorausschickungen, welche in den hier folgenden Auseinandersetzungen zu begründen sein werden, wird man es natür- lich finden, wenn die Betrachtung des Schicksals der Söhne Seb. Bach's sich zuerst und auch vorzugsweise mit Carl Philipp Emanuel, als dem für die Kunstgeschichte und ihre Entwickelung allein. Bedeutsamen, zu beschäftigen haben wird. Erst in zweiter Linie soll einer anderen Brüder gedacht werden. Emanuel war der dritte Sohn Sebastians mit dessen erster Gattin Maria Barbara, am 14. März 1714 zu Weimar Am

6 C. H. Bitter. 6 geboren. Sein älterer Bruder Wilhelm Friedemann war bei seiner Geburt 4 Jahre alt; ein anderer, um ein Jahr älterer Bruder, Johann Christoph, war bereits gestorben. Das Haus war noch leer von Kindern wie von Schülern. Die Jugendzeit Emanuel Bach's bietet nach keiner Richtung hin ein Bild bewegter oder elt- jamer Lebensverhältnisse. Sie wickelte sich in jenen kleinen bürger- lichen Kreisen mit der nothwendigen Regelmäßigkeit ab, in denen die Familie eines Musikers jener Zeit, auch bei sonst hervorragender Stellung, sich in großen wie in kleinen Städten zu bewegen hatte. Man betrachtete zu jener Zeit die Musik noch als eine Art von handwerks- oder gewerbsmäßiger Beschäftigung. Daß in ihr eines der idealsten Güter die das Leben bieten kann gepflegt wurde, war der Mehrzahl der Bewohner der Städte und des Landes noch nicht klar geworden. Emanuel lernte und sah vor Allem, wie seine Eltern in ihrem häuslichen Wesen und in ihrem künstlerischen Treiben zur Ehre Gottes in ruhiger Tüchtigkeit arbeiteten und wirkten. Als Sebastian Bach Weimar verließ um nach Cöthen zu ziehen, war Emanuel 3 Jahre alt; als die Familie nach Leipzig ging, stand er im 10. Jahre. Man weiß von ihm sonst nur, und zwar aus seinen eigenen Angaben, daß er hier die Thomasschule (muthmaßlich bis zu Ende seines 19. Jahres, 1733) besucht und die Rechte studiert, demnächst aber zu gleichem Zwecke die Universi- tät zu Frankfurt a/O. bezogen hat, wo er vier Jahre geblieben ist. Ihm ist hienach eine sorgfältige wissenschaftliche Bildung zu Theil geworden, wie solche eine Standesgenoffen jener Zeit nur selten zu erreichen vermochten. Er war mit Graun, dem späteren Kapellmeister, und Quanz, dem ersten Flötisten Friedrichs des Großen, der einzige Musiker aus der ersten Hälfte des vorigen Jahr- hunderts, der der Feder völlig gewachsen war, eine Wohlthat, die ihn durch ein ganzes Leben hindurch hilfreich begleitet hat. Über den Gang, den Emanuel Bach's musikalische Studien genommen haben, eines Mannes, der wie man später

sehen wird, sich als einer der größesten Theoretiker seiner Zeit bewährt hat, wiffen wir nur das Wenige, was er in seiner Selbstbiographie sagt: „In der Komposition und im Klavierspielen habe ich nie einen anderen Lehrmeister gehabt, als meinen Vater.“ Daß er außer dem Klavier und selbstverständlich der Orgel

 noch andere Instrumente gespielt habe, davon ist keine Nachricht auf uns gekommen, während man weiß, daß Friedemann Bach neben den Hauptinstrumenten auch, wie es scheint, sehr fertig, die Violine gespielt hat. Die durch eine Bemerkung Hilgenfeld's verbreitete Annahme, daß Emanuel Bach die Musik nur zu einer Freude gelernt habe und eigentlich den Wissenschaften bestimmt gewesen sei, erweist sich bei näherer Betrachtung aller hierauf bezüglicher Verhältnisse als unrichtig. Emanuel Bach war durch und durch Künstler und war zu einem gründlichen und tüchtigen Musiker erzogen. Sein Talent wies ihn von früh an auf die schöne Kunst hin, in der seine Familie von Alters her so Großes geleistet hatte, und die wissen- schaftlichen Studien gingen bei ihm offenbar nur neben jener her. Er hat auch keinen Augenblick geschwankt, sich der Musik als seiner bleibenden Lebensaufgabe zu widmen. Er selbst sagt hier- über: „Als ich 1738 meine akademischen Jahre (in Frankfurt a./O.) endigte und nach Berlin ging, bekam ich eine sehr vortheilhafte Gelegenheit, einen jungen Herrn in fremde Länder zu führen: ein unvermutheter gnädiger Ruf zum damaligen Kronprinzen von Preußen, jetzigen König, nach Ruppin, machte, daß meine vorha- bende Reise rückgängig wurde.“ Es ist dies, nächst einer weiteren Berufung nach Hamburg (welche 30 Jahre später erfolgte), fast das einzige Ereignis, welches abgesehen von einer Thätigkeit als Tonsetzer in einem so langen und so thätigen wie erfolgreichen Leben für die Biographie wie für die Kunstgeschichte von Interesse ist. An sich darf man es gewiß, zumal von dem heutigen histori- schen Standpunkte aus, als etwas Bedeutendes ansehen, daß der Sohn Seb. Bach's berufen wurde, der Cembalist des großen Königs zu sein, der seiner Zeit und einem Jahrhundert die Signa- tur gegeben hat. Man wird weiterhin erkennen, von welcher Wich- tigkeit insbesondere in der Kapelle Friedrichs des Großen die Stellung eines Cembalisten war. Für Bach's Lebensentwickelung und musikalische Größe war sie von der entscheidendsten Bedeutung. Um so mehr ist es zu bedauern, daß nicht die geringste Andeutung darüber vorhanden ist, welches die Gründe gewesen sein mochten, die den damaligen Kronprinzen bewogen haben, Emannel Bach zu sich zu berufen. Da Friedrich derartige Dinge persönlich und aus

 eigener Initiative zu thun pflegte, scheint Bach schon damals auf irgend einem Wege über die Grenzen des Gewöhnlichen hinaus be- kannt gewesen zu sein. Doch wurde er nicht sofort sondern erst im Jahre 1742 fest angestellt und zwar mit 300 Rthlr. Gehalt, als Graun die große Oper des Königs organisierte. Die Zeit, in welcher Emanuel Bach in das öffentliche Musikleben mit selbständiger Geltung eintrat, war eine Zeit des Übergangs in der Musik. Die polyphone Kunst hatte ihre äußersten Gipfel erreicht. Das geistliche wie das weltliche Oratorium waren zu ihrem prächtigsten Glanze entfaltet. Orgel- und Klavierspiel hatten sich auf dem bisher gegebenen Boden zu höchster Vollkommenheit entwickelt. Nichts von alledem konnte überboten werden. Ein Instrument nur fing an, den bisherigen Charakter zu verlieren; es war das alte Klavier, das Clavichord. Man suchte nach einer Umgestaltung desselben. Eine andere Musikart, die Vokaltechnik, fand sich durch die bis- herige Schreibweise der Tonsetzer nicht voll befriedigt. Der Kunst- gesang war weit entwickelt und stand hoch aufgerichtet da mit großen Erfolgen. Aber Händel und Bach hatten ihrerseits auch drama- tische Accente in die Musik gelegt; und diese waren bisher in der Oper nicht zur Geltung gekommen. Die Deklamation des Worts war außerhalb der Oratorien dieser Meister fast nur in Anfängen vorhanden. Mit ihr war die Lyrik, weniges ausgenommen, noch ganz unentwickelt und schlummerte unter dem kunstvollen Bau des musikalischen Satzes, unter der religiösen Gesangsempfindung wie unter der weltlichen Operntechnik ruhig fort. In die damalige Kunstrichtung drang nirgends der Schimmer einer romantischen Auf- faffung, nicht im Wort, nicht im Ton. War es auch späteren Zeiten erst vorbehalten, hiefür die For- men des Fortschritts zu finden, so bedurfte es doch der vorberei- tenden Übergangszeit, nicht weniger der schöpferischen Hand, die den Augenblick der Entwickelung festhielt. Es bedurfte vor Allem

einer Musik, welche, indem sie dem lyrischen Ausdruck eine Stätte zu schaffen begann, zugleich die Elemente deklamatorischer Empfin- dungen wachrief. Für die deutsche Opernbühne war diese Zeit noch nicht gekommen. In Frankreich hatten Lully und Rameau die Grundlagen der dramatischen Deklamation geschaffen und zugleich eine nicht zu unterschätzende Melodik in die Oper eingeführt. Von

9) Die Söhne Sebastian Bachs. 9 ihnen bis zu Gluck war aber auch dort noch ein weiter Weg zu durchmessen. In Deutschland war zunächst der Zauber der in den Scarlatti'schen Formen entwickelten italiänischen großen Konzert- oper zu überwinden, wie diese zunächst in den Opern der Italiäner und von Händel, dann aber auf den großen Bühnen Deutsch- lands, in Berlin, Dresden und Wien (Graun, Hafe u. A.) so außerordentlich gepflegt wurde. Man darf bei einer derartigen Betrachtung den Werth, den diese Musikgattung und ihre Darstellungsweise für die deutsche Musik gehabt hat, ganz abgesehen von dem ungeheuren Fortschritt, den fiel gegen die früheren musikalischen Dramen im Madrigalentil bot, nicht unterschätzen. Wenn Händel, durch die Schule Italiens gereift, den Gesang als solchen und in ihm die Melodie in seinen Opern wie nicht weniger in einen dem Drama sich nähernden Oratorien zu strah- lender Höhe erhoben hatte, so war dies freilich bei J. S. Bach schon in viel geringerem Maße der Fall, da dieser große Künstler, auf eigenes Studium angewiesen und durch die Polyphonie seiner Arbeiten vorzugsweise angeregt, von dem Zauber der italiänischen Kantilene nur in geringem Maße und mit großen Unterbrechungen direkt berührt worden war, seine Gesangskompositionen auch vorzugs- weise für die lutherische Kirche geschrieben hatte. Noch weniger konnte dies bei der großen Mehrzahl seiner musikalischen Berufsgenossen in Deutschland der Fall sein, bei denen das trockene Element des alt- klassischen Formenwesens den Trieb nach melodischer Erfindung und Schönheit überwucherte. Aber dieser Gesang, der in der italiäni- schen großen Oper des vorigen Jahrhunderts so hoch gehoben da- stand, war nicht der Gesang, dessen die Musik in ihrem weiteren Fortschreiten bedurfte. Er mußte zu ausdrucksvoller Einfachheit zurückgeführt werden und man würde diese in dem deutschen Liede ohne Zweifel gefunden haben, wenn dies damals schon als Kunst- gattung vorhanden gewesen wäre. Man kannte zu jener Zeit nur das Kirchenlied und, sehr weniges ausgenommen, das wenig ent- wickelte Volkslied. Vier Deutsche in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts waren es, die in der Oper sich ganz der Pflege des italiänischen Gesanges hingaben, Graun, Hasse und nach ihnen Reichardt und Naumann.

1 (!) C. H. Bitter. 10 Es muß als ein besonderer Vorzug für den Entwickelungsgang betrachtet werden, den Emanuel Bach nehmen sollte, daß er Hasse und eine Richtung und in ihr die Wunder des Gesangs- Zaubers einer Faustina in seiner Jugend kennen gelernt, mehr noch, daß sein Geschick ihn in die Oper des großen Königs ge- worfen hatte, in welcher vor Allem dem Gesange als solchem eine Stätte angewiesen war. Aus all diesen Prämissen, nicht weniger aus dem Talent, der Erziehung und dem Wissen Em. Bach's entwickelte sich dessen Stellung zur Kunst nach verschiedenen Seiten hin, nicht weniger für die Theorie des Klavierspiels und der Musik überhaupt, als für das Klavierspiel selbst und was die gesangliche Seite betrifft, über die Instrumental-Kompositionen hinaus für das deutsche Lied. Was er an Instrumental- und Orchestersachen geleistet hat, steht nicht auf der Höhe eines Talents. Unter seinen größeren Gesangs- stücken sind Meisterwerke ersten Ranges, wie ein Heilig und Klopstock's Morgengesang, ebenso ein Magnifikat und die Oster-Kantate. Tonstücke, die dem Sohne Seb. Bach's für alle Zeiten zum höchsten Ruhme gereichen werden. Aber es sind Einzel- heiten, die aus der Masse verschwommener Gelegenheitsarbeiten sich heraushebend eben nur Zeugnis davon ablegen, was der in seiner Zeit so berühmte Musiker auch auf diesem Gebiete hätte leisten können, wenn er nicht zu viel den ephemeren Forderungen weiterer Kreise folgen zu sollen geglaubt und wenn er nicht zugleich das Bewußtsein gehabt hätte, daß er auf diesem Wege eben Neues nicht schaffen, Größeres nicht leisten könnte, als dies bereits durch einen Vater geleistet worden. Ebensowenig sind Emanuel Bach's Oratorien für seine Stel- lung zur Musikgeschichte als irgend maßgebend zu betrachten. Seine Passions-Kantate (1769) enthält sehr schöne Nummern; eine Auferstehung und Himmelfahrt Jeju Text von Ramler 1777,7S, steht rein musikalisch genommen auf höchster Höhe. Es sind Sätze darin, die unwiderstehlich

zur Bewunderung hinreißen. Bachs reicher Geist erhebt sich darin frei und kühn über die Grenzen und Formen, welche Herkommen, Tradition und gewohnheitsmäßige Technik zu jener Zeit noch vorschrieben. Die kurze symphonische Instrumental-Einleitung, welche die düstere Stille am Grabe Jesu,

11 Die Söhne Sebastian Bachs. 11 die Ruhe der Erschöpfung nach dem Tode des Erlösers, den Still- stand der Natur, das Stocken ihres sonst so frisch pulsierenden Lebens durch einen unheimlich leisen Klagegesang im Unisono der Saiteninstrumente so meisterhaft darstellt, wird kaum überboten sein. Sie hat ihrerseits wohl das Muster zu Meyerbeer's berühmtem Instrumental-Unisono im 4. Akt einer „Afrikanerin“ gegeben. Aber es fehlte ihm doch der dramatische Funke, der seines Vaters und Händel's oratorische Schöpfungen belebt hatte; selbst Graun's weichere Formenbildung und Melodik waren mit glück- licherem Griffe geschaffen. Auch Bach's berühmtestes Oratorium „Die Israeliten in der Wüste“ leidet unter dem unbezwing- baren Mangel an Energie, sowohl im Text als in der Musik, und so erhaben und schön. Einzelnes darin zu seiner Zeit erschien und noch jetzt erscheinen mag, zu einer großen Gesammtwirkung im Sinne der modernen Musikauffassung gelangt es nicht. Dies wird schon durch die langen, lediglich auf für uns uninteressanten Bravour- gesang eingerichteten Arien unmöglich gemacht. Wenn Reichardt dieses Werk ein solches Meisterstück genannt hat, welches mit einem angenehmen und fließenden Gesange alle Einwürfe der boshaften und unwissenden Neider Bach's zu Boden geworfen habe, so hat er eben aus seiner Zeit geurtheilt. Er ist später selbst über Ema- nuel Bach anderer Meinung und ungerecht gegen ihn geworden. Für die Weiterführung des alten Oratoriums, wie die großen Vorgänger solches überliefert hatten, reichte Emanuel Bach's Können und Wollen nicht aus und für die Vorbereitung des mo- dernen Oratoriums, wie dies nach einer kurzen Reihe von Jahren in Haydn seine ersten und höchsten Blüthen erreichen sollte, war seine Zeit noch nicht reif. Was diese an ihm bewunderte, weßhalb sie ihn hochhielt, weit über eine Zeitgenossen stellte, das lag, ihr unbewußt, auf anderen Gebieten, als auf denen der ernsten und geistlichen Musik. Indem ich mich zunächst Bach's theoretischen Arbeiten zuwende, werde ich versuchen, auf diesem Gebiet, welches zu jener Zeit vor- zugsweise nur von Mattheson in seinen zahlreichen kritischen und ästhetischen Schriften beschritten worden war, dasjenige Verdienst des ausgezeichneten Tonsetzers, das nach jetziger Auffassung unbe- stritten mit in allererster Linie anzuerkennen ist, einer näheren Wür- digung zu unterziehen.

12 C. H. Bitter. (12 Im Jahre 1752 hatte Quanz, der Lehrer Friedrichs des Großen auf der Flöte, einen „Versuch, die Flöte traver- siere zu spielen“ herausgegeben. Es war dies ein vortreffliches Buch, dessen wohlgeordneter und reicher Inhalt weit über dasjenige hinausging, was der Titel anzeigen zu wollen schien. Dies Werk, welches drei Auflagen erlebte, hat offenbar einen großen Einfluß auf Bach's Entschluß geübt, eine Theorie des Klavierspiels zu veröffentlichen. Sei es, daß er mit Quanz, welcher ja sein Kollege in der Kapelle des Königs und wie es scheint auch mit ihm befreundet war, nach einem in den Haupt- zügen gemeinschaftlich verabredeten Plane gearbeitet, sei es, daß dessen oben genanntes Werk in ihm die Lust erweckt hat, eine ähnliche Arbeit über das Klavierspiel zu unternehmen, sei es, daß dies schon früher in einer Absicht gelegen hatte und jene Arbeit des großen Flötenvirtuosen ihm nur eine neue Anregung dazu gegeben hat, gewiß ist, daß nicht nur der Titel eines Werks: „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“ dem Titel des Quanz'schen Buches völlig analog ist, sondern daß auch Einthei- lung und Disposition, sowie die Ausführung im Einzelnen aus einem und demselben Systeme hervorgegangen sind. Hauptstücke und Paragraphen sind in beiden Werken ähnlich eingetheilt. Was aber bei genereller Betrachtung beider Bücher am meisten befriedigend auffällt, ist, daß Bach sowohl wie Quanz, beide Künstler ersten Ranges auf ihren Instrumenten das bloße Vir- tuosenthum mit Geringschätzung behandelten, daß beide in diesen ihren vortrefflichen Werken die Kunst als solche haben fördern, ihr haben dienen wollen. Bach hatte auf diesem Felde einer schriftstellerischen Thätig- keit, die ihn lange Jahre hindurch, wenn auch nicht mit Ausschließ- lichkeit in Anspruch genommen hatte, nur einen Vorgänger gehabt, Couperin, dessen »l'art de toucher le clavecin« nicht ohne Verdienst und Werth war, dessen Spielart und Schreibweise Bach auch mit Anerkennung und Interesse beurtheilt hat und dem er

besondere Werthschätzung hat zu Theil werden lassen. Bach selbst, ausgerüstet mit allem Wissen, das seine Kunst erforderte, Herr jeder Fertigkeit, die auf dem Klavier möglich war, durch wissenschaftliche Vorbildung und traditionell geordnetes Denken und Fühlen zu einer derartigen Arbeit wie wenige seiner Standes-

13) Die Söhne Sebastian Bach's. 13 genoffen vorbereitet, hat ein Werk geschaffen, das noch jetzt von höchstem Werthe, in gewissem Sinne unübertroffen, als ein durch und durch klassisches bezeichnet werden darf. Der erste Theil er- schien im Jahre 1753. Titel und Vorrede erinnern an den berühm- ten Vater, dessen Thätigkeit in so hohem Maße der lernbegie- rigen Jugend gewidmet war. „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen mit Exempeln und 18 Probestücken in 6 Sonaten erläutert von C. Ph. E. Bach ac.“ In der Vorrede wird bemerkt, wie der Verfasser Willens sei, die wahre Art, das Klavier mit dem Beifall vernünftiger Kenner zu spielen, auseinanderzusetzen, wobei er auch die Lehrer im Auge habe, welche ihre Schüler bisher nicht nach den Grundsätzen der Kunst gelehrt, und worin er das Erforderliche in kurzen Lehrsätzen, ohne weitläufiges Lehrgebäude darstellen, dabei kein Phantasten- studium und keinen Generalbaß lehren wolle. Ausdrücklich wird betont, daß Fertigkeit, Wiffen und geläufige Manieren nicht den guten Spieler ausmachen, daß der Vortrag, dessen Schwierigkeiten und Fehler ausführlich behandelt werden, nach dem Inhalt des Stücks eingerichtet, dieses selbst studiert werden, daß der Spieler sich in die Musik vertiefen müsse. Alles wird in lehrreicher und interessanter Weise erörtert, was die Verbreitung der Regeln des guten Spiels fördern, was dem Charlatanismus in der Kunst ent- gegenwirken konnte. Bach hat sich hiebei eng an die Spielart seines Vaters gehalten, der ja bekanntlich durch Erweiterung der alten Methode, insbesondere des Fingersatzes, dem Klavierspiel neue Bahnen eröffnet, das moderne Klavierspiel geschaffen hatte. Dies große Werk mit seinen interessanten und vielseitigen Einzelheiten trägt vor Allem zum Verständnis der Art und Weise bei, wie Seb. Bach's Klavierstücke gespielt werden müffen. Die durch Emanuel Bach's Werk für alle späteren Zeiten fixierte Schule eines großen Vaters ist daher auch die Grundlage, auf der alle späteren, insbe- sondere auch die außerordentlichen Künstler unserer Zeit gelernt haben. Es ist somit von nicht geringer Wichtigkeit, sich über den inneren Zusammenhang und über die Kunstregeln, welche die voll- kommene Ausübung dieses Kunstzweigs begründet haben, Rechen- schaft ablegen zu können.

14 C. H. Bitter. (14 Erst sieben Jahre später erschien der zweite Theil dieses großen Werks, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und von der freien Phantasie abgehandelt wird. Man findet hier eine Gene- ralbaßlehre, wie es deren kaum eine zweite giebt. Es werden darin die Orgel, der Flügel, das Fortepiano und das Clavichord als die für das Accompagnement gebräuchlichsten Instrumente bezeichnet und die Begleitungsarten charakterisiert. „Das vollkommenste Accompagne- ment beim Solo, dawider. Niemand etwas einwenden kann, ist ein Klavierinstrument nebst dem Violoncell.“ Alle Regeln der Komposition, der Intervalle, deren Fortschrei- tungen, die geraden und Gegenbewegungen, die vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen, die Dissonanzen, deren Gebrauch, Vorbereitung und Auflösung, die durchgehenden Noten, sowie die Vorschriften für den regulären und irregulären Durchgang werden auseinandergesetzt, nicht weniger die Regeln von den Accorden, den offenbaren und verdeckten Quinten. Von nicht geringem Interesse ist das Kapitel vom Vortrage, dessen Anwendung und Nothwendigkeit beim Accompagnement zu- mal beim Solo, von den Schwierigkeiten desselben, sowie von der Nothwendigkeit der Verständigung mit dem Musiker, der die Haupt- stimme führt. Bach bespricht hier den Unterschied des Forte beim Tutti von dem beim Solo und giebt besondere Vorschriften für ein- zelne Fälle, indem er die Verwerflichkeit des Mitspielens der Gesangs- stimme hervorhebt. Wer hätte freilich all diese Grundzüge und die Lehren des feinen Accompagnements (nach dem bezifferten Baß) beffer auseinandersetzen können als gerade Emanuel Bach, der neben einer gründlichen und theoretischen Ausbildung in den Konzerten Friedrichs des Großen 20 Jahre hindurch Gelegenheit gefunden hatte, Vortrag, Nuancen, Feinheit der Auffassung und schnell treffende Kombination praktisch zu üben. Mit Erstaunen erkennt man aus diesem Werke, welche ungeheuren Ansprüche jene Zeit an die Cembalisten, an ihre Auffassung, ihre Fertigkeit und

Sicherheit in der Anwendung der Lehren vom Generalbaß und an ihre künstlerische Überlegenheit über alle musikalischen Verwickelungen, Schwierigkeiten in Formen gestellt hat. Wenn man hiebei in Betracht zieht, daß neben den Werken von Quanz und Emanuel Bach gleichzeitig Kirnberger durch

 seine Kunst des reinen Satzes und Kittel durch den angehenden Organisten die Schule ihres großen Lehrers Seb. Bach der Nachwelt in möglicher Treue überliefert haben, und wenn man zugleich bedenkt, daß in derselben Zeit auch Marpurg und Sulzer durch ihre kritisch-historische Thätigkeit dazu beitrugen, die kontrapunktische Praxis des berühmten alten Ton- meisters theoretisch klarzulegen, so ergiebt sich hieraus zunächst der in historischem Sinne bedeutsame Umstand, daß die Schule Seb. Bach's, oder, wenn man es so ausdrücken will, dessen nächste Nachfolge von Leipzig nach Berlin verlegt worden war. Hier in der Berliner Schule wurde ihre Thätigkeit und Wirksamkeit weitergeführt, Berlin gewissermaßen zum Haupt- und Vorort für die Theorie der Musik erhoben. Von hier aus, von wo später auch Nichelmann, Fasch, Agricola und Reichardt ihre Thätigkeit entwickelten, übertrug sich die Lehre Emanuel Bach's, dessen Person wohl unbestritten als im Mittelpunkt dieser Schule stehend betrachtet werden darf, nach einer weiteren Seite hin, die einem Andenken ewig unvergessen bleiben wird. Der Zufall war es, der in Joseph Haydn's Hände die Schriften Bach's brachte, aus denen er mit Sorgfalt ein Selbststudium geregelt hat, die ihm jene Feinheit der Auffassung, jene Freiheit der Bewegung bei genauer Innehaltung aller Regeln der Kunst wie des Kontrapunktes verschafften und ohne die seine Zukunft wohl eine ganz andere geworden sein würde als sie in der That geworden ist. Haydn hat dies selbst wiederholt anerkannt und dadurch dem großen und klassischen Werke, das seine musikalisch- theoretische Bildung geregelt hatte, für die Nachwelt ein glänzenderes Zeugnis ausgestellt, als irgend die Erfolge der eigenen Zeit, wie groß und glänzend dieselben sein mochten, dies gekonnt haben würden. Das Erscheinen „des Versuchs über die wahre Art das Klavier zu spielen“ hatte übrigens sofort das Signal zum Er- scheinen einer wahren Sündfluth von Lehrbüchern über das Klavier gegeben, in denen Seichtigkeit, oberflächliches Wesen und Nachah- mung um die Wette dahin eiferten, die Erfolge der Bach'schen Arbeit in Frage zu stellen. Bach hat sich hierüber in späterer Zeit in einer zu Hamburg unterm 11. Januar 1773 veröffentlichten Kundgebung ausgesprochen, welche den ihm eigenthümlichen künst-

 lerischen Standpunkt mit großer Schärfe dargelegt und ohne Frage viel dazu beigetragen hat, daß man über eine missenschaftlich-künst- lerische Stellung vollkommen klar hat urtheilen können. Unter den genannten 4 großen theoretischen Werken jener Zeit darf keines einen gleichen Erfolg, keines den Vorzug der Klasficität in einem Maße in Anspruch nehmen, als der Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Er ist ein bleibendes Zeugnis der Größe des Vaters und der verständnisvollen Einsicht des Sohnes, zugleich ein der Kunst in einem ihrer edelsten Zweige gewidmetes Denkmal von seltener Größe und Bedeutung. Hatte Bach in diesem einem Werke direkt die theoretische Seite des Klavierspiels und des Accompagnements mit allen Regeln dieser Musikgattungen klar gestellt, hatte er in anderer Richtung, in dem Versuch eines einfachen Gesanges für den Hexameter (1760), die Theorie der Musik auf die Worte einer bestimmten Versform zu übertragen versucht, so erkennt man in einer anderen sehr ernsten und kunstvollen Arbeit, wie sehr er bemüht war, das, was er über die Harmonielehre theoretisch kund gegeben hatte: „zum Nutzen und Vergnügen Lehrbegieriger“ praktisch darzulegen. Der 71jährige Greis stellte sich mit den im Jahre 1785 entstandenen: Zwei Litaneien aus dem Schleswig-Holsteinischen Ge- sangbuche mit ihren bekannten Melodieen für 8 Sing- stimmen in zwei Chören und dem dazu gehörigen Fundament, abweichend von allen seinen Geschwistern, die nur in der Praxis lebten und für diese arbeiteten, auf den Standpunkt eines großen Vaters, der so viel für den Nutzen der lernbegierigen Jugend gearbeitet und gewirkt hatte. In der sehr ausführlichen Vorrede bemerkt er, daß die Litaneien nur für den Privatgebrauch bestimmt seien, und daß ihm das geschwinde Singen oder vielmehr Plappern bei dem Singen in den Kir- chen immer anstößig gewesen sei und er dies habe vermeiden wollen. Indem er in diese Arbeit wahrhaften Reichthum von harmonischen Kombinationen niederlegte, wie man sie bei den kurzen Motiven

der Litaneien und deren einförmigem Inhalte kaum für möglich halten sollte, entwickelt er die Motive, aus denen er das Tempo, die Har- monieen, die Intervalle und deren Fortschreitungen, die Stärke und Schwäche des Vortrags, die enharmonischen Rückungen und Anderes mehr gerade so gesetzt habe, wie es geschehen. Die unerschöpfliche

17) Die Söhne Sebastian Bach's. 17 Fülle an harmonischen Gedanken, die Gewissenhaftigkeit und Strenge in der Darstellung und die fromme Vertiefung in den Gegenstand laffen erkennen, wie ernst es dem alten Meister um das Erreichen seines Zwecks gewesen ist, nämlich dem Studium der Harmonie auf dem Gebiete kirchlicher Andacht eine reich strömende Quelle zu eröffnen. Deren äußerlicher Umfang läßt sich daraus ermessen, daß die erste Litanei nicht weniger als 58 Chöre und Gegenchöre, die zweite Litanei deren 42 mit den Antworten, welche zum Theil bis zu 37 Takten ausgedehnt werden, enthält. Die Motive sind naturgemäß sehr einfach. Praktischen Gebrauch von dieser Arbeit zu machen ist unserer Zeit wohl kaum vorbehalten. Der ungeheure Schatz von Wiffen aber, der darin niedergelegt ist, verdient von der lernenden Jugend gehoben zu werden; der Nutzen, den sie davon haben würde, wird vor Allem geeignet sein, das Andenken des alten Meisters in reichem und hellem Lichte neu erstehen zu lassen. Wenn ich, ohne eigentlichen inneren Zusammenhang mit der Besprechung der theoretischen Arbeiten sowie der Litaneien einige Worte über eine andere Gattung kirchlich-religiöser Musik hier ein- schiebe, in welcher Emanuel Bach ein ganz besonderes Verdienst gebührt, und welche doch mit seinen eigenen Kompositionen ganz außer jeder Verbindung steht, so geschieht dies, weil auch hier eine theoretisch-unterrichtliche Saite anklingt. Es ist dies die Bearbeitung der 4stimmigen Choräle seines Vaters, ohne welche diese ewig bewundernswürdigen Meisterwerke wohl kaum anders als in verstümmelter Gestalt auf uns gekommen sein würden. Der damalige erste Verleger hatte die Herausgabe ohne Emanuel Bach's Zuziehung unternommen, ihm später aber doch die Bearbeitung übertragen, die von Niemand sicherer und künstlerisch vollkommener gefertigt werden konnte, als von ihm. In der Vorrede zum ersten Theile, der 100 dieser Choräle enthielt (1765), jagt er nun ausdrücklich: Wie nutzbar kann eine solche Betrachtung (die ganz besondere Einrichtung der Harmonie und das natürlich Fließende der Mittelstimmen und des Baffes) den Lehrbegierigen der Setzkunst werden, und wer leugnet wohl heut zu Tage den Vorzug der Unterweisung in der Setzkunst, vermöge welcher man statt der steifen und pedantischen Contrapunkte den Anfang mit Cho-rälen machet? Musikal. Vorträge. V. 2

18 C. H. Bitter. (18 Man sieht hier, die Schule des Vaters wirkte fort; der Sohn, von tiefster Pietät und Bewunderung für diesen erfüllt, wollte sie der Zukunft sicher stellen. Die weitere Herausgabe der Choräle scheint auf Schwierig- keiten gestoßen zu sein. Der Verleger Birnstiel in Berlin hatte sich angemaßt, ohne Bach's Theilnahme dazu zu schreiten." Dieser erließ im Mai 1769 von Hamburg aus, wohin er inzwischen über- gesiedelt war, eine öffentliche Warnung, in der er alle Freunde seines seligen Vaters bittet, die Bekanntmachung dieser ihm nach seinem Tode zur Schande gereichen den verstümmelten Arbeiten auf alle mögliche Weise zu hindern. Indeß entschloß er sich erst im Jahre 1771, die Arbeit der wei- teren Herausgabe an Kirnberger zu übertragen, der hierzu frei- lich vor allen Anderen geeignet gewesen wäre; aber dieser ließ die Sache liegen, und erst kurz vor seinem Tode (1783) wurde der 2. Theil der Choräle, 370 Nummern enthaltend, von Emanuel Bach nochmals mit vieler Sorgfalt durchgesehen und von eingeschlichenen Fehlern gereinigt an Breitkopf in Leip- zig, der den Verlag übernommen hatte, abgeschickt. Es ist ein großes Verdienst, das sich der Sohn um eines der glänzendsten Arbeitsfelder seines Vaters erworben, indem er dieses Werk fleckenlos und vollständig der Nachwelt überliefert hat. Mag diese dem ebenso genialen als fleißigen, in einer ganzen Persönlich- keit so hoch verehrungswürdigen Mann nicht die Anerkennung haben zu Theil werden lassen, welche ihm so sehr gebührt, schon dies eine Verdienst hätte ihm deren Dank sichern müssen. Wenn dieser Dank aber für die bisher erörterte Thätigkeit Emanuel Bach's gewiß ein wohlverdienter war, so wird man ihn umsomehr für gerechtfertigt erkennen müssen, wenn man einen Blick auf dasjenige wirft, was Bach in einem langen und arbeitsvollen Leben für denjenigen Theil seines künstlerischen Wirkens geschaffen hat, der seinem eigentlichen Hauptinstrumente, dem Klavier, an- gehörte. Außer der Orgel hat er, wie bereits erwähnt, wohl

nie ein anderes Instrument gespielt als das Klavier und in diesem hat er die überwiegende Seite seiner Thätigkeit entwickelt, und zwar nicht bloß während eines langen Aufenthalts in Berlin. sondern auch insbe- sondere während einer letzten Lebensjahre in Hamburg. Die Zahl

19] Die Söhne Sebastian Bach's. 19 der von ihm geschriebenen Stücke ist eine außerordentlich hohe: Kon- zerte, Sonaten und Sonatinen, Soli, Fantasien, Sinfonien, Rondos, Variationen, Fugen, Suiten, Menuetten und Polonaisen, Trios, Solfeggien und kleinere Klavierstücke sind von ihm in großer Menge vorhanden; aber es ist nicht die Masse der Arbeit, die für das Maß der Bedeutung Bach's entscheidend ist; es ist vielmehr der Umstand für die Beurtheilung seiner Thätigkeit maßgebend, daß er den Gang, der ihm durch die Schule seines Vaters angewiesen war und in welchem er zunächst auch eine Klavierstücke gesetzt hatte, mit Bewußt- sein verließ, um Form und Inhalt von Grund aus zu erneuern, für die größeren Forderungen des wachsenden künstlerischen Bewußt- eins zu erweitern. Er war es, und es wird unbestritten einen größerten Ver- diensten beigezählt werden, der für die Klaviermusik jene Bahn neuer Schöpfungen eröffnete, welche auf die Epoche höchster Vollendung durch Haydn und Mozart zu Beethoven geführt haben. Um diese eine Thätigkeit gruppiert sich gewissermaßen der ganze übrige Inhalt eines reichen und glanzvollen Lebens, sie strahlt direkt über in das armselige Dachstübchen, in welchem Haydn, damals 16 Jahre alt, zuerst Emanuel Bach's Sonaten kennen lernte und studierte; und 40 Jahre später sehen wir, daß der inzwischen zum berühmten Manne gewordene Tonsetzer in einem Briefe an Ar- taria sich die letzten 2 Werke für Klavier von Emanuel Bach erbittet. Dieser darf unbestritten als der Vater des modernen Klavierspiels bezeichnet werden, noch mehr als der Schöpfer der- jenigen Kompositionsform für das Klavier, welche seitdem und bis in unser Zeitalter hinein dieses Instrument beherrscht hat. Ein Punkt ist es vor Allem, in dem Bach's Genie sich als schöpferisch wirkende Kraft erwiesen hat, vermöge dessen neue Ge- staltungen, neue Blüthen in diesen Theil der Kunst übertragen worden sind. Er war es, der zuerst einen Klavierstücken, insbesondere den Konzerten und Sonaten, die Einheit des Gedankens aufprägte, die ihnen ihren besonderen Charakter geben sollte. Nicht mehr neben- einander und eines vom anderen unabhängig sollten die einzelnen Sätze dastehen, nur durch das Tempo und die Tonart sich von einander unterscheidend. Das Untereinandermengen der Affekte, einander widerstreitender Elemente, das so sehr zur Modesache geworden war, 2.

20 C. H. Bitter. 20 um den verschiedenen Vortrag zeigen zu können, verbannte er gänz- lich. Die Klavierstücke sollten ein innerlich verbundenes Ganze dar- stellen, das aus einem Guß geschaffen, nicht bloß in der Technik, sondern vorzugsweise in dem zusammenhängenden Gedanken einen Schwerpunkt zu finden hatte. Hiedurch wollte er den Spieler, wie bei weiterer Entwickelung seiner Kunstgestaltungen die Tonsetzer zum Denken, zur Übertragung der Gedanken in die Töne nöthigen. Er forderte geradezu von dem Spieler Gefühl und Empfinden: „Ein Musikus kann nicht anders rühren, er sei denn selbst gerührt.“ Alles bloß Bravourmäßige verwarf er. Das Klavierspiel sollte ein fingendes werden. Dem entsprechend richtete er seine Technik ein, die wenn auch brillant, doch eine durchaus leichte und faßliche war. Seine melodiöse und klare Behandlung der Tonstücke, das gefühlvoll Rüh- rende, das er in sie zu legen wußte, das in allen Verbindungen und Verwickelungen deutliche Hervortreten der Haupt- und Neben- gedanken, nicht weniger das Spielende, humoristisch Neckende der- selben, wo er dies am Orte fand, alles dies, was wir jetzt als selbstverständliche Grundbedingungen des Tonsatzes betrachten, war zu seiner Zeit neu. Er hat damit den Grund zu der noch jetzt ge- bräuchlichen Technik des Klavierspiels gelegt, nicht weniger zu der modernen Art und Weise der Komposition für dies Instrument. Alle seine Klavierfachen, bis in die letzte Zeit eines Lebens hinein, entsprechen diesen Grundsätzen. Bach's Technik erfordert eine zier- liche, feine, saubere Hand; die gehäuften Schwierigkeiten der mo- dernen Klavierstücke finden sich in ihnen nicht. Bach's Sonaten und Konzerte können von jedem guten Spieler bewältigt werden, ohne daß er gerade der Liszt'schen Technik gewachsen sein müßte. Aber Niemand wird sie spielen können, der nicht zugleich die Fähig- keit hat, den in ihnen liegenden Gedanken durch den Vortrag Aus- druck zu geben. Sehr richtig jagt ein moderner Musikschriftsteller (Baumgart): Bach vereinte in seinen Klavier-Kompositionen die strenge Schule seines Vaters,

dessen kunstvolle Architektonik und harmonischen Reichthum mit dem Schmelz der italiänischen Kanti- lene. Wie Sebastian Bach in seinen Klavierwerken französische Eleganz, italiänischen Wohlklang und deutsche Gemüthstiefe zu ver- einigen wußte, so war der Sohn sich bewußt, „das Propre und Brillante des französischen Geschmacks mit dem Schmeichelhaften der

21) Die Söhne Sebastian Bach's. 21 welchen Art zu vereinigen.“ Das deutsche Gefühl aber überwog bei ihm jede andere Richtung und in ihm hat er die eigentliche Bedeutung seiner Klavierstücke gefunden. Viele seiner Zeitgenoffen hielten ihn für barock. Ihnen war das Geistvolle, Tiefe der Gedanken, die nicht bloße Unterhaltungs- musik darstellen sollten, eine Eigenschaft, die den Kompositionen seines jüngeren Bruders, des Londoner Bach, so sehr eigen war, unverständlich. Aber mit Recht durfte Reichardt von seinen So- naten sagen: „Jede hat etwas Besonderes, wodurch sie sich von allem Anderen deutlich unterscheidet. Ohnmöglich wäre es, zu sagen, die beiden Sonaten gehören zusammen, sie sind ein Paar.“ Daß Emanuel Bach in dieser einer künstlerischen Thätigkeit nicht etwa einem unbestimmt instinktiven Gefühle, sondern einem bei ihm "fest ausgeprägten Kunstprincipe gefolgt ist, ergiebt sich nicht nur aus dem ganzen Inhalt des Versuchs über die wahre Art das Klavier zu spielen, sondern unter Anderem auch aus der Vorrede, welche er den 6 Sonaten für das Klavier mit veränderten Reprisen vorangeschickt hatte, die er im Jahre 1759 der Schwester Friedrichs des Großen, der Prinzessin Amalie von Preußen, gewidmet. Er eifert in derselben gegen die da- mals wie jetzt vorhandene Jagd auf die Bravo's des Publikums auf Kosten des reinen Geschmacks, sowie gegen das Bestreben, den in dem Stück liegenden Gedanken durch die langen, mit dem Inhalte der Musik nicht in Verbindung stehenden und mit Schwierigkeiten überladenen Kadenzen zu schädigen. „Ich freue mich, meines Wissens der erste zu sein, der auf diese Art für den Nutzen und das Vergnügen seiner Gönner gearbeitet hat. Wie glücklich bin ich, wenn man die besondere Lebhaftigkeit meiner Dienstbeflissenheit erkennt.“ Bach schrieb so, daß in seiner Musik die Melodie, d. h. der Gesang in die erste Linie treten sollte. Wie sehr unterscheidet er sich hiedurch von gewissen geradezu entgegengesetzten Bestrebungen der Neuzeit. Er sagt in einer Selbstbiographie ausdrücklich: „Mein Hauptstudium ist, besonders in den letzten Jah- ren (vor 1773), dahin gerichtet gewesen, auf dem Klavier, ohnerachtet des Mangels an Aushaltung so viel möglich jangbar zu spielen und dafür zu setzen. Es ist diese Sache nicht so gar leicht, wenn man das Ohr nicht zu 2 Nr

22 C. H. Bitter. (22 leer lassen und die edle Einfachheit des Gesanges durch zu viel Geräusch nicht verderben will.“ Mit diesen Reprisen-Sonaten, welche noch eine weitere Nachfolge in zwei neuen Sonatenheften hatten, beschritt Emanuel Bach den Boden der neueren Klavier-Komposition. Nicht als ob er nicht schon früher in einzelnen Stücken, z. B. in der 1744 komponierten Sonate in F-moll, sich auf diesem Standpunkte befunden hätte. Aber er war noch nicht der ihn allein beherrschende geworden. In diese Zeit fallen auch die Charakterstücke (Salon-Kompositionen, in denen Bach Personen der Berliner Gesellschaft musikalisch derart charakterisierte, daß jeder dort einigermaßen Bewanderte sie sofort erkennen konnte. Gewisse Sammelwerke jener Zeit. Das musikalische Allerlei, Der musikalische Zeitvertreib, Das musikalische Mancherlei), die vorzugsweise von den ersten Tonsetzern der Berliner Schule angefüllt waren (Bach, Kirnberger, Graun, Agricola, Fasch, Mar- purg, Quanz, Rolle, Fr. Benda), brachten diese Stücke neben einer großen Anzahl anderer Kompositionen der genannten Meister. In Hamburg folgte diesen Sammlungen (1770), gleichfalls von der Berliner Schule reichlich bedacht, das musikalische Vielerlei, welches indeß soweit es Bach betrifft, keine hervorragenden Stücke ent- hielt, während die weiteren Klavier-Kompositionen aus Hamburg Konzerte und Sonaten mit Begleitung von Instrumenten) nicht durch- weg auf der Höhe eines Genius stehen. Wohl aber darf man dies von den letzten 6 großen Sammlungen Bach'scher Klavierstücke jagen, mit denen er seine künstlerisch-reformatorische Thätigkeit für ein In- strument beschlossen hat. Es sind dies eine Sonaten für Kenner und Liebhaber, von denen die erste Sammlung 1779, die letzte im Jahre 1786 erschien. Diese Sammlungen enthalten außer den eigentlichen Sonaten noch Rondo's und Fantasien. Stehen sie auch nicht alle auf gleicher Höhe, so sind sie doch vor Allem ge- eignet den Gesammtcharakter der Bach'schen Klavier-

Kompositionen zu veranschaulichen. Ihr lebhaftes Feuer, ihre Grazie, ihr gefühl- voller, edler Gesang, ihre brillante Technik, der spielende Humor, der unerschöpflich reiche Schatz harmonischer Schönheiten, Alles dies stellt diese Sammlungen auf die höchste Stufe der Klavierwerke des vorigen Jahrhunderts, stellt sie in gewissem Sinne und der modernen Auffassung entsprechend, dem Wohltemperierten Klavier des Vaters gegenüber. Vieles davon kann noch jetzt mit Freuden

 gespielt, mit reichem Genuß gehört werden. Die Melodienbildung und die Modulationen sind vielfach modern, oft geradezu an Beethoven's Genius erinnernd; mit den zahlreichen Rondos hat Bach ein ihm bis dahin neues Gebiet betreten, welches von strengen Kunstkritikern jener Zeit als ein untergeordnetes, ein einer nicht würdiges bezeichnet worden ist. Die Fantasien setzen durch die Kühnheit ihrer Modulationen und den Reichthum blühender Ge- danken, wie man ihn bei dem mehr als 70jährigen Manne kaum noch hätte erwarten dürfen, in Erstaunen. Mit diesen 6 Sammlungen hatte Bach den wesentlichsten Theil seiner Lebensaufgabe erfüllt. Sie haben ihn auf jene hohe Stufe emporgehoben, auf der die Nachwelt ihn als eine der bedeutendsten Erscheinungen des 18. Jahrhunderts auf dem Gebiete der schaffen- den Musik erkannt hat. Was er 33 Jahre früher theoretisch ge- lehrt hatte, das hat er durch diesen Sonaten-Cyklus zum künstlerisch praktischen Abschluß gebracht und der Gegenwart als ein Vermächt- nis bleibender, großer und edelster Bedeutung hinterlassen. Sein Vater repräsentierte in Schule, Spiel und Arbeit den vollendeten Klavierkünstler; der Sohn hat aus der Schule des Vaters die neuere Technik für dieses Instrument gelehrt und in die Theorie über- tragen. Seine Zeit betrachtete ihn als den Vater des eigentlichen Klavierspiels. Wie Haydn über ihn gedacht, ist bereits oben an- gedeutet worden. Mozart durfte, als er zu Anfang der 80ger Jahre des vorigen Jahrhunderts von Hamburg nach Leipzig kam, zu Doles von ihm sagen: „Er ist der Vater, wir sind die Buben. Wer von uns was rechts kann, hat von ihm gelernt; und wer das nicht eingesteht ist ein Lump. Mit dem was er macht, kommen wir jetzt schwerlich aus; aber wie er's macht – da steht ihm keiner gleich.“ Hat Philipp Emanuel Bach sich durch ein Lehren und Wirken für das Klavier, den Flügel und das Clavichord ein bleibendes und großes Verdienst erworben, so ist dies auf einem anderen, unserer Zeit nicht weniger nahestehenden Gebiete in gleichem Maße der Fall. Er darf, was bisher nie genug ge- würdigt worden ist und nicht genug wiederholt werden kann, als der Schöpfer des deutschen Liedes in unserm modernen Sinne betrachtet werden. Wir haben gesehen, daß Bach für das Klavier den Gesang,

 die Melodie an erster Stelle berücksichtigt sehen wollte, und man weiß, daß ein Spiel auf dem Clavichord ein singendes genannt werden konnte, in dem Grade, daß er das Aushalten der Töne und das Vibrieren derselben an den geeigneten Stellen mit Meister- schaft darzustellen wußte. Er wollte nicht überraschen, vielleicht auch nicht überwältigen, er wollte rühren, und dies vermochte er nur durch den Gesang auf einem Instrument. Von diesem Streben bis zu dem Gesange durch die Menschen- stimme und vermöge der Melodie zu dem gegebenen Wort, den er in seinen geistlichen und oratorischen Arbeiten so oft, und zum Theil mit so vielem Erfolge geübt hatte, war nur ein verhältnis- mäßig kurzer Schritt, freilich ein Schritt, der bis dahin noch kaum gewagt worden war. Wohl hat es schon früher deutsche Lieder gegeben; Seb. Bach hat ihrer mehrere gesetzt, die, auch wenn sie zum weitaus größeren Theil geistlichen Inhalts waren, doch seinen Geist athmen und, weit über die Zeit hinausragend, zum Theil noch jetzt mit Vorliebe gesungen und gehört werden. Es mag hiebei nur an das, unzweifel- haft von ihm herrührende bekannte: „Willst Du Dein Herz mir schenken“, erinnert werden. Aber es waren Einzelheiten, die sich der Hauptsache nach der religiös-musikalischen Empfindungsweise derer anschließen, in deren Hand die deutsche Musik jener Zeit zu- meist lag, der Kantoren und Organisten. Alles Andere, was in dieser Richtung geschaffen war, und zwar vorzugsweise innerhalb der Berliner Schule unter Emanuel Bach's Theilnahme geschaf- fen wurde, war von sehr einfacher, meist ganz charakterloser Setzart, harmonisch so unbedeutend wie möglich, durchsichtig und völlig inter- effelos. Was die Berliner Schule in anerkennenswerthem Streben und in ihr Agricola, Graun, Nichelmann, Quanz, F. Benda, Telemann, E. Bach und J. J. Graun, Kirnberger, Marpurg und Fach, während der Jahre 1749-

1753 (Oden mit Melodien) geleistet hatte, und wobei man „weder erröthen noch gähnen sollte“ war, so dankenswerth das Streben an sich war, doch nur in dieser Richtung gesetzt worden. Noch die 1762 erschienene Sammlung von Oden mit Melodien von Emanuel Bach ent- sprach der Hauptsache nach dieser Auffassung ebenso sehr, als dessen im Jahre 1766 erschienene „Sing-Oden“, so sehr sich auch in

25) Die Söhne Sebastian Bach's. 25 einzelnen derselben das Streben nach Innerlichkeit und Charakteri- fierung des Ausdrucks kundgeben mochte. Auch hier bildete die religiöse Seite der Kunst, wie in fast allen ihren sonstigen großen Entwickelungsstadien, die Brücke, welche nach langer und sorgsam-mühevoller Arbeit zu dem deutschen Liede führen sollte, wie dies, wenn auch nur als unmittelbares Vor- stadium, der jetzigen Vollendung dieses Kunstzweigs entspricht. Im Jahre 1757 hatte Christian Fürchtegott Gellert seine geistlichen Oden und Lieder herausgegeben, und noch in dem- selben Jahre hatte Emanuel Bach sie in Musik gesetzt, indem er sich dieses für ihn so glücklichen Gegenstandes bemächtigte, um sein großes Talent für Melodie und Gesang in einer seiner würdigen Weise zu entfalten. Wenn er auch des Wortausdrucks noch nicht überall Herr geworden war, die Wahrheit der Gesammtstimmung, wie sie sich in der neu erstehenden Gesangsform ausdrückte, und wie sie ja auch seinem Streben nach künstlerischer Einheit in der Sonate entsprach, war eine überraschende, vor Bach noch nicht be- obachtete Erscheinung. Mit diesen geistlichen Liedern ist er unmittelbar auf den Boden übergetreten, von dem aus er die schöne Gabe des deutschen Liedes uns in unser dankbares Jahrhundert herüber gereicht hat. Was andere Tonsetzer von Bedeutung (es mögen hier vorzugsweise Reichardt, Schulz und Zelter genannt werden), unmittelbar nach ihm geschaffen haben, ist in der von ihm gewonnenen Rich- tung, auf dem von ihm gewonnenen Terrain geschehen. Er war es, der die magere, meist zweistimmige Behandlung der Melodie verlassen, diese selbständig in den Charakter des Gedichts gestellt, ihr die bestimmt geformte harmonische Unterlage gegeben hat. In dieser Thatsache, deren Bewußtsein sich in der Vorrede zu den Gel- lert'schen Liedern bestimmt ausdrückt, liegt der Wendepunkt zu dem Aufschwung, den aus einer unbedeutenden Ursprünglichkeit heraus das deutsche Lied genommen hat. In seiner Zeit wurzelte noch das Bedürfnis der häuslichen Religions-Ausübung. Die Traditionen seiner Jugend, der Wieder- klang der Schule seines Vaters spiegeln sich in den Worten ab, daß die fromme Absicht, den Nutzen der Gellert'schen Lehr-Oden allgemein zu machen, es allein sei, welche

26 C. H. Bitter. 4, ihn zu deren Komposition veranlaßt habe. Er wußte sehr wohl, daß diese Oden zur Musik nicht so bequem seien, als Lieder für das Herz, mit anderen Worten, er wollte sich durch die sentimentale Richtung der Poesie und der Musik nicht abhalten lassen, der ernsteren gerecht zu werden. Er hatte hiebei das ganze Lied ins Auge fassen müssen und hatte daher den Wortlaut im Einzelnen weniger berücksichtigen können. Dies war ein Mangel, den er sehr wohl gefühlt hat, den zu vermeiden aber die Kindheit dieses Kunstzweiges ihm noch nicht gestattete. Er jetzt hinzu, daß er den Melodien die Harmonien und Ma- nieren beigefügt habe, um sie nicht der Willkür steifer Generalbaßspieler zu überlassen. Der tiefe Inhalt und die abgerundete Schönheit in der Form, welche diese Lieder zeigen, bewährt sich noch jetzt, nachdem weit über 100 Jahre glanzvoller Entwickelung und reicher Vervollkommnung seit ihrem Entstehen über ihnen dahin gegangen sind. Nur Weniges aus der großen Anzahl dieser (54) Lieder darf als unbedeutend und veraltet bezeichnet werden; das Meiste ist in Melodie, Dekla- mation und Harmonie voll von dem treffendsten Ausdruck. Im Jahre 1764 gab Bach fernere 12 geistliche Lieder deren Text von Gellert war) und bald darauf eine Melodien zu den Stol- berg'schen Liedern heraus und schloß diesen Theil seiner Thätig- keit für Berlin hiemit in würdig-glänzender Weise ab. In Ham- burg setzte er dieselbe in gesteigerter Vollendung fort. Seine Cramer'schen Psalmen erschienen 1773. Auch hier noch vermei- det er das völlige Durchkomponieren, obschon diese Psalmen, die im Versmaß oft mehr als ein Metrum haben, ihn hierauf hätten hindrängen können und, wie er selbst sagt, bei einer weit- läufigeren Ausarbeitung ungleich mehr gewonnen haben würden. Aber er glaubte, daß er den Liebhabern, die in der Ausführung noch nicht stark sind, die Zumuthung dieser tiefe- ren Arbeit nicht stellen dürfe. Doch sind in dieser Sammlung Lieder von wahrhaft großartigem Gepräge mit im

höchsten Stil koncipierter Begleitung. Endlich erschienen 7 Jahre später (1780) in Hamburg Sturm's Geistliche Gesänge mit Melodien zum Singen beim Klavier, welche neben den Vorzügen der früheren Sammlungen an Gedanken- tiefe, an Wärme der Empfindung und an harmonischem Reize sich

 weit über ihre Zeit erheben, in einzelnen Theilen unmittelbar in das Beste der Jetztzeit hereingreifen. Neben diesen religiösen Gesängen hatte der alte Meister aber auch zahlreiche Lieder für das Herz, weltliche Lieder, gesetzt, in denen sich der gewonnene Fortschritt deutlich ausprägt. Er soll im Ganzen deren 95 geschrieben haben. Seinen letzten Abschluß fand dieser Theil der Thätigkeit Emanuel Bach's mit den Neuen Lieder-Melodien, die wie duftige Blüthen am Rande des für den alten Meister bereits geöffneten Grabes emporproffen, dessen düstre Tiefe mit einem blühenden Kranze umflochten, und in denen die alte Liederform bereits veredelt, erweitert, deren Inhalt vertieft erscheint. Am Ende eines so langen, reichen und ruhmgekrönten Lebens begegnet uns diese ebenso liebenswürdige wie dankenswerthe Arbeit in doppelt wohlthätiger Weise. Bach war von Berlin 1767, 54 Jahre alt, nach Hamburg übergesiedelt, offenbar um als Künstler freier zu sein und freier wirken zu können, als seine dienstliche Stellung in der Kapelle des großen Königs dies zuließ. Wenn dieser ihn auch ungern scheiden jah, so scheint Bach zu ihm doch nicht auf einem so nahen Fuße gestanden zu haben, wie dies später vielfach vermuthet worden ist, und wie unter Anderem Quanz zu Friedrich dem Großen ge- standen hatte. In Hamburg hatte er eine dienstliche Stellung ge- wonnen, die derjenigen ähnlich war, die sein Vater in Leipzig an der Thomasschule eingenommen hatte und welche den alten Tra- ditionen der Bach'schen Familie entsprach. Er war ein fleißiger, thätiger Mann, und hat hier viel ge- schaffen, freilich auch Vieles an Gelegenheitsmusiken für die Kirche und für andere Veranlassungen, die auf bleibenden Werth keinen Anspruch machen dürfen. Dagegen sind auch alle seine größeren, und man kann auch hinzufügen ausgezeichneten Gesangs-Kompo- sitionen, die Oratorien, das Magnifikat, das Heilig, der Morgen- gesang, dort entstanden. Man darf sagen, daß der Ruf, dessen Emanuel Bach als einer der ersten Tonsetzer und Musiker seiner Zeit genoß, aus seiner Thätigkeit und seinem Wirken in Hamburg hervorgegangen war, auf diesen Grundlagen beruhte und in ihnen seine volle Berechtigung gefunden hat. Wenn das, was die Nach- welt an ihm zu schätzen hat, eine andere Würdigung fordert, so hat

 dies einen Grund darin, daß wir Emanuel Bach's musikge- schichtliche Stellung der Gesammtheit der Kunst gegenüber in das Auge zu faffen haben, während die Mitwelt den Komponisten und Lehrer, wie den ausübenden Künstler als solchen zu bewun- dern hatte. Alles in Allem genommen war er das nothwendige Mittelglied zwischen der altklafischen und der modernen Musikperiode, ein schöpferischer Kopf, feurig, voll von künstlerischen Intereffen und hoher Begabung. Als er starb, trauerte die gesammte deutsche Musikwelt um ihn, als um einen Verlust, den man nach damaligen Begriffen für unersetzlich hielt. Und doch waren Mozart, Haydn, Gluck bereits Männer von strahlendem Ruhme. Mit Emanuel Bach waren die Traditionen seiner Familie, war die Schule der altklassischen Musiker geschlossen. Es war ein schöner Abendglanz, der dem alten Meister in eine Gruft leuchtete nach langer treuer und erfolgreicher Arbeit. Alles was wir von ihm wissen lehrt uns mit bewundernder Ehrfurcht den Gang er- kennen, den die Entwickelung der Kunst in einem ihrer edelsten Zweige genommen hat. Emanel Bach hatte sich in einem langen Leben ihr treu be- währt. Wenn es ihm nicht gegeben war, bis zu den obersten Stufen ihres Tempels emporzusteigen, zu denen vor ihm mit Händel ein großer Vater gelangt war und welche nach diesen beiden deutschen Künstlern noch andere auserlesene Männer unserer Nation erreichen sollten, so gebührt ihm nichtsdestoweniger reicher Dank und ein ehrenvolles Andenken. Ein anderes, freilich weniger erfreuliches Bild tritt uns in Wilhelm Friedemann Bach entgegen - dem ältesten der 21 Kinder und 12 Söhne, welche Sebastian Bach in zwei glück- lichen Ehen geboren worden waren. Friedemann war im Jahre 1710 zu Weimar zur Welt gekommen. Nach allem was wir wissen und zu beurtheilen vermögen, hatte Sebastian Bach gerade diesen seinen Erstgeborenen mit besonderer Liebe gehegt, ihn sorgsam unterrichtet, für die höchste Höhe seiner Kunst auferzogen. Friede- mann zeigte schon in frühester Jugend die seltenste

Befähigung für die Musik, war sehr bald Meister im Klavier- und Orgelspiel, und wurde der verwickeltsten kontrapunktischen Aufgaben mit spielender Leichtigkeit Herr. Die im Jahre 1722 für ihn geschriebenen sechs

29. Die Söhne Sebastian Bach's. 29 Sonaten oder Trios für 2 Klaviere mit obligatem Pedal zeigen, wie weit der 12jährige Knabe das bloß Technische des Klavier- und Orgelspiels überwunden hatte und mit welcher Sicherheit er großen kontrapunktischen und harmonischen Schwierigkeiten gegenübertreten konnte. Von seinem 15. Jahre ab erhielt er in Leipzig, wo er die Thomasschule besucht hat, durch den damaligen Herzoglich Merse- burgischen Konzertmeister Graun (später der Kapelle Friedrichs des Großen als erster Violinist angehörig) Unterricht auf der Violine und ist hiedurch auch auf diesem Instrumente ein vorzüglicher Virtuose geworden. Nach einem Abgange von der Schule studierte er auf der Leipziger Universität bei den berühmtesten Lehrern Philo- sophie, Vernunftlehre, Institutionen, Pandekten, Wechselrecht und Mathematik. So war er zu wissenschaftlicher Bildung und Reife vor vielen anderen seiner Zeit- und Standesgenoffen bevorzugt er- zogen. An Gaben des Geistes und an Talent fehlte es ihm nicht. Die Liebe des Vaters umgab ihn überall und führte ihn als steten Begleiter bei Reisen mit sich. Als Händel 1729 von Italien. nach Halle kam, und Seb. Bach, durch Krankheit verhindert selbst. dorthin zu reisen, gleichwohl das dringende Verlangen hatte, seinen berühmten Landsmann persönlich kennen zu lernen, wurde Friede- mann beauftragt, nach Halle zu gehen und die Einladung persön- lich an Händel zu übermitteln. Wir wissen, daß Händel leider dieser Einladung, wie auch einer späteren, keine Folge gegeben hat. Alle diese günstigen Umstände hätten in Friedemann Bach weitere Gesichtskreise bilden, ihm höhere Ziele für das Leben und die Kunst als erreichbar und nothwendig zeigen können. Sein Bruder Emanuel durfte von ihm sagen: „Er konnte unsern Vater eher ersetzen als wir alle zusammen genommen." Er war der stärkste Orgelspieler seiner Zeit. Seine Fertigkeit und Gewalt auf diesem Instrument waren unglaublich. Der Zuhörer traute, indem er dem Gange seines Spiels folgte, seinen Ohren nicht. Die Hoheit, Würde und Macht desselben erregten heilige Schauer. Seine Phantasien waren so reich und neu, so fremdartig und gewaltig, daß die Meisten Mühe hatten dem Gange seines Genius zu folgen. Alles dieses konnte ihn nicht vor einem verfehlten Leben und vor einem traurigen Ende bewahren, zumal sich schon in seinen jüngeren Jahren ein auffallender Hang zur Zerstreutheit und zu

30 C. H. Bitter. (30 besonderen Charakter-Eigenthümlichkeiten bemerkbar gemacht hatte, die aus ihm in späteren Jahren einen vollkommenen, dem Leben entfremdeten Sonderling zu schaffen geeignet waren. Im Jahre 1733 wurde ihm, dem 23jährigen Jünglinge, die Organistenstelle an der Sophienkirche zu Dresden übertragen, nach- dem er in der am 23. Juni stattgehabten Organistenprobe: „nach aller Musicorum Ausspruch und judicio als der beste und geschickteste (unter einen Mitbewerbern) anerkannt und er sich auch bei der Probe am besten exhibiret." Aber ein großes und phantasievolles Orgelspiel und die außer- ordentliche Schwierigkeit der Aufgaben, die er sich dabei stellte, scheinen schon damals die Ansicht verbreitet zu haben, daß er nur schwer verständlich sei. Das Publikum fand an einem Spiel so wie an den von ihm veröffentlichten Musikstücken, wenngleich dieselben weithin das Maß des Gewöhnlichen überschritten, keinen Geschmack. Eine Sammlung von Polonaisen, Musikstücken im 3/4-Takt, in denen das tanzartige Element gegen den edlen und tiefen Inhalt, der in der Musik niedergelegt war, weithin zurücktritt, und die in ihrer Art als Meisterstücke einer damals noch neuen Musikrichtung betrachtet werden durften, fand, ihres großen inneren Werths ungeachtet keine Käufer. Möglich, daß die ablehnende Haltung des Publikums die Veranlassung gewesen ist, daß Friede- mann Bach die in diesen Stücken offenbar dokumentierte Neigung unterdrückt hat, die Elemente modernen Fortschritts und eines neuen Entwickelungsganges für die Salonmusik zu pflegen. Noch eine weitere Arbeit aus der Dresdener Zeit, ein Konzert für die Orgel mit zwei Manualen und dem Pedal, hat ihn als einen Tonsetzer von großem Talente bewährt; aber das Vorurtheil gegen ihn und seine Musik stand nun einmal, wie es scheint, fest, Friedemann ist jenen ersten Impulsen nicht weiter gefolgt und hat seinerseits im Verlauf seiner Lebensthätigkeit wenig gethan, das- selbe zu beseitigen, bis ihm die öffentliche Theilnahme schließlich ganz zu versagen begann. Es trat hinzu, daß im

Publikum das Interesse für den strengen Stil, in dem und für den er erzogen war, zu erlöschen begann. Schon Sebastian Bach, der große und un- erreichte Meister, den die dankbare Nachwelt so hoch in Ehren hält, wurde in seinen letzten Lebensjahren als eine erloschene Größe be- trachtet, die fast nur noch als eine Last empfunden wurde, nicht

31) Die Söhne Sebastian Bach's. 31 als ein Gegenstand der Bewunderung. Seine besten Arbeiten waren in seiner eigenen Zeit kaum mit irgendwelcher Anerkennung betrachtet worden. Was Wunder, wenn die gleiche Richtung, die der Sohn mit starrer Hartnäckigkeit verfolgte, nicht weiteren Anklang finden wollte. Der große Ruf, die Berühmtheit des Vaters standen ihm nicht zur Seite; sich diese zu schaffen, dazu fehlte es ihm an lebendi- ger Initiative, nicht weniger an jener Größe des Charakters, aus welcher heraus die Kunst ihre edelsten Triumphe feiert. Durch einen Übertritt an die Liebfrauenkirche zu Halle (1746), für die einst auch sein Vater berufen worden war, und die derselbe schließlich (im Jahre (1714) abgelehnt hatte, war ihm die volle Gelegenheit gegeben, sich als Tonsetzer in größerem Stile zu be- währen. Es gehörte mit zu seinen amtlichen Pflichten: „ordinarie, bei hohen und andern Festen, ingleichen aber den drit- ten Sonntag nebst dem Cantore und Chorschülern auch Stadt-Musicis und anderen Instrumentisten eine beweg- liche und wohlklingend gesetzte andächtige Musique zu exhibiren, extraordinarie aber die zwei hohen Feier- tage nebst dem Cantore und Schülern, auch zuweilen mit einigen Violinen und anderen Instrumenten kurze Figuralstücke zu musiciren und alles dergestalt zu diri- giren, daß dadurch die eingepfarrte Gemeinde zur An- dacht und Liebe zum Gehör göttlichen Worts desto mehr ermuntert und aufgefrischt werde.“ Er hatte nebenbei ein sehr schönes Orgelwerk unter sich und war seinen Eltern und seiner Familie so viel näher als in Dres- den. Endlich war in Halle als in einem Universitätsorte ihm jed- wede Gelegenheit geistiger Anregung und belehrenden Umgangs geboten. Wie hat nun Friedemann Bach, der aus dieser seiner Lebensperiode die Bezeichnung des Halleschen Bach führt, sich diese für ihn glücklichen Verhältnisse zu Nutze gemacht? Gerade sein Aufenthalt in Halle war es, von dem aus er unrettbar einem geistigen und gesellschaftlichen Verfall entgegentrieb. Wohl hat er dort gegen 30 Kirchen-Kantaten und einige andere. Musikstücke geschrieben. Aber was will das für eine mehr als 30jährige dienstliche Wirksamkeit an einer solchen Kirche und mit so vorzüglichem Orgelwerk sagen?

32 C. H. Bitter. (32 Alle geistlichen Kompositionen aus dieser Zeitperiode Friede- manns sind schwerfällig und mühsam gearbeitet, unsanglich, in kleinlicher Weise gekünstelt, ohne Wohlklang und große Auffaffung. Man findet in ihnen durchaus nur, was aus der Schule des Vaters sich mit Nothwendigkeit von selbst ergab, unverändert, ohne daß Neues, Eigenes hinzugetreten wäre, das Meiste ohne jenen tiefen In- halt, ohne die großartige Würde und die Kraft der Erfindung, welche die Werke Seb. Bach's gekennzeichnet hatten. Große Wirkungen des Chorgesanges im polyphonen Stil zu erreichen, war ihm nicht gegeben. An Emanuel Bach’s Heilig oder an dessen Magni- ficat reicht kein einziges Stück der Friedemannischen Kantaten heran. Der Choral wird nicht in dem großartigen Stil des Vaters ausgenutzt. Die Arien sind, wenn auch hie und da nicht ohne Schönheiten und feine Instrumental-Wirkungen, doch voll von Son- derbarkeiten und Übertreibungen mancherlei Art. Überall fehlte ihm das Gesangliche und die Melodie. Wenn Emanuel Bach in seinen für bestimmte Zwecke ge- setzten kirchlichen Kompositionen (Passionen, Prediger-Einführungs- Musiken) dem banalen Wohlklang, melodischer Reizlosigkeit huldigte, ohne irgendwie der Tiefe des Ausdrucks, der Würde und dem Ernst des kirchlichen Zwecks entsprechen zu wollen, so war bei Friede- mann Bach die Verknöcherung des Systems, der Formenkultus des alten polyphonen Stils zu beklagen. Es ist dabei eine leider nur zu bekannte Thatsache, daß ein Genie (und für instrumentale Technik und Wirkungen war dasselbe in ihm lebendig) in Trunk- sucht und mürrischer Sonderbarkeit untergegangen ist. In Halle trat die unglückliche Neigung zum Trunk und diese wunderliche geistige Disposition zuerst hervor und entfremdete ihn nicht nur dem Umgange mit gebildeten Menschen, sondern stellte ihn auch einen Mitbürgern und der Welt abstoßend und feindlich gegenüber. Dem trat jene übergroße Zerstreutheit hinzu, die sich schon in der Jugend bei ihm bemerkbar gemacht hatte. Alles dies trieb ihn in ein un- geordnetes und nach und nach in völliger Zerrüttung nach innen und nach außen sich bewegendes Leben. Als sein großer Vater

die Augen geschlossen hatte, war der letzte Halt für ihn verloren. Viel- leicht fühlte er dies selbst und suchte nach einer neuen Stütze für sich und seine Existenzverhältniffe. Acht Monate nach des Vaters Tode, in seinem 41. Jahre,

33) Die Söhne Sebastian Bach's. 33 schritt er zur Ehe, aus der 3 Kinder entsproffen sind, von denen nur die im Jahre 1751 geborene jüngste Tochter Friederike Sophie am Leben blieb, um das traurige Schicksal ihrer unglücklichen Mutter zu theilen und mit dieser unter des Vaters immer mehr sich steigernder Trunksucht, Arbeitsscheu und Verdorbenheit zu leiden. Denn es stritten in ihm schließlich gewöhnlicher Hochmuth und Künstlerstolz, wirkliche Künstlergröße und ungeheure Virtuosität mit der Zerfah- renheit eines ungeordneten Inneren, mit Trägheit, Laune und rück- sichtslosem Wesen, Es wäre zu verwundern gewesen, wenn seine Unfügsamkeit für sein Amt und für äußere gegebene Verhältnisse nicht zu Streitigkeiten und Zänkereien mit seinen Vorgesetzten geführt hätte. Verweise und Außerungen der Unzufriedenheit seitens des Kirchenkollegiums blieben auch keineswegs aus. So reichte Friedemann im Mai 1764 seine Entlassung ein, welche ihm sofort gewährt wurde, was nicht verhinderte, daß er sich 4 Jahre später zu derselben Stelle wieder meldete, als diese erledigt war, natürlich, ohne sie zu erhalten. " Eine bleibende Stellung hat er nicht wieder gefunden; welche Kirchenbehörde hätte mit einem Manne von seinen Eigenschaften in Verbindung treten mögen? So begann er denn ein wüst-untätes Leben zu führen, in welchem er die Sicherung eines Unterhaltes und der Existenz seiner Familie von einem Tage zum anderen suchen mußte. Das kleine Vermögen seiner Frau war wohl bald verzehrt. Im Übrigen lebte er von dem Ertrage einer Kompositionen, die er nur in der äußersten Noth aufzuschreiben sich entschließen konnte, wenn ihm jede andere Hilfsquelle versagte. Mit Emanuel Bach hatte er sich in den musikalischen Nachlaß seines Vaters getheilt. Aber während jener diesen Schatz treu der Nachwelt überliefert hat, verkaufte er nach und nach ein Stück nach dem anderen und ver- zettelte so das köstliche Erbtheil, das ihm zugefallen war. Unter- stützungen seiner Familie und der alten Freunde aus der Studien- und Jugendzeit mußten herangezogen werden, um ihn und die Seinen zu erhalten. Eine Zeitlang soll er ein Brod mit der Violine unter Musikbanden und in Dorffschenken verdient haben: der älteste Sohn Seb. Bach's als Dorfiedler den Bauern zum Tanze aufspielend! Er lebte zuerst weiter in Halle, ging dann nach Leipzig, zog 1771 nach Braunschweig, von dort nach Göttingen, endlich 1774 nach Berlin. Mufifa. Vorträge. V. 3

34 C. H. Bitter. (34 Hie und da gab er, wenn er gerade in der Lage war, anstän- dig auftreten zu können, Klavier- und Orgel-Konzerte, in denen auch wohl der alte Genius aufblitzte; aber immer tiefer und tiefer sank er herab, bis er im Schmutz und Ekel der Gaffenrinnen ge- funden wurde. In einer besseren Zeit hatte er ein Werk: Von dem har- monischen Dreiklange geschrieben, hat aber keinen Verleger dafür gefunden. In den Jahren 1778/79 hatte er sich sogar mit einer Oper beschäftigt, deren Text: Laujus und Lydia nach Marmontel für ihn von dem Theaterdichter der Döbbelin'schen Truppe zu Berlin, Plümicke, gefertigt war, und worin er die Theater-Chöre der Alten wieder auf die Bühne zu bringen beab- sichtigte. Aber es blieb bei dem Anlauf. Die Arbeit ist nicht fertig geworden. An Entgegenkommen und an Gelegenheit Unterricht zu geben hat es ihm in Berlin nicht gefehlt. Aber der wunderliche alte Mann, durch Erfahrung nicht gebessert, von dem Gefühle der Künst- ler-Ehre nicht mehr erfüllt, hielt es für besser zu darben oder von den Almosen ehemaliger Freunde kümmerlich zu leben, als täglich durch einige Unterrichtsstunden sich und die Seinen zu ernähren. An Instrumental-Kompositionen, meist für das Klavier, hat er im Ganzen und soweit sie der Nachwelt überliefert worden sind, einige 60 hinterlassen, darunter Konzerte, Sonaten, Fantasien und kleinere Klavierstücke, immerhin eine wenig genügende Ausbeute eines so langen Künstlerlebens, das durch keine andere Pflichten vom Schaffen und von nützlicher Thätigkeit abgehalten wurde. Er war in diesen Instrumentalstücken glücklicher als in seinen kirchlichen Kompositionen. Insbesondere eine Konzerte sind in großem Stil gehalten, kühn, zugleich graziös und glänzend, ohne jene kontra- punktische Steifheit, die an anderen Stellen störend bei ihm wirkte. Mit Bedauern blickt man, wenn man diese Tonstücke näher betrach- tet, auf das vergeudete Leben eines an sich so hochgebildeten genie- vollen Mannes, der so vorzügliches leisten konnte und nur so weniges geleistet hat. Im Jahre 1778 noch hatte Friedemann der Prinzessin Ama- lie von

Preußen, Friedrichs des Großen Schwester, 8 Fugen dedicirt, in demselben Jahre, in welchem Emanuel Bach sein Heilig komponiert hatte. Beide Musikstücke waren die letzten

35) Die Söhne Sebastian Bach's. 35 Ausläufer der streng polyphonen Schreibart. Aber Neues haben sie nicht gefördert. Den Weg moderner Erfindung und freier Me- lodien-Bildung, den Friedemann in Dresden mit seinen Polo- naisen und nicht weniger mit seinem Orgelkonzert so verheißungsvoll beschritten hatte, hat er nicht weiter verfolgt. Einer der edelsten Blüthen der Kunst, dem Gesange, war sein Innerstes stets ver- schlossen geblieben. Die Nachrichten über seine letzten Lebensjahre reichen gerade aus, um ein ungefähres Bild von der traurigen Lage zu geben, in der Friedemann Bach sich bewegte und die er seiner unglück- lichen Familie bereitet hat. Die Rücksichtslosigkeit gegen letztere war schließlich bis zur Rohheit gediehen. Ein Zeitgenosse von her- vorragender Bedeutung sagt von ihm, daß er die Seinigen in steter Dürftigkeit und Lebensangst habe schmachten lassen. Er habe einen finsteren und harten Charakter gezeigt und es sei nicht möglich ge- wesen, von schwärzerer und sonderbarerer Laune zu sein. Derselbe Gewährsmann Reichardt) fügt hinzu: „Freunde der Kunst und des Bach'schen Namens haben ihn mehr als einmal im eigentlichen Verstande vom Miste genommen, anständig untergebracht und mit dem Nothwendigen des Lebens versorgt. Nie aber gelang es ihnen, ihn in einem dauernden Zustande von Ordnung zu erhalten. Sein Eigensinn, ein Hochmuth von der gemeinten Art und sein großer Hang zum Trunke ließen ihn immer wieder ins Elend zurückfallen.“ – Und doch, wie verfehlt sein Leben war, wie sehr er aus Laune, Eigensinn und falschem Verständnis gefehlt, wie sehr er dem Fort- schritt abgeneigt war, der ihm keine Früchte gebracht hatte und, wie er war und dachte auch nicht bringen konnte, er hat den Kunst- principien nicht entsagt, zu denen er erzogen worden war. Er ist zu Grunde gegangen an dem fruchtlosen Kampfe, der aus dem thö- richten Festhalten an einem abgeschlossenen, im Absterben begriffenen Kunstgebiet gegen die nothwendige weitere Entwickelung der Be- dingungen und Formen eines freien Kunststrebens entstehen mußte. Friedemann Bach war der letzte Vertreter der alten kontra- punktischen Schule, die, einst so weit verbreitet unter der Familie der Bach ihren höchsten Glanzpunkt erreicht, der deutschen ernsten Musik ihre breite fruchttragende Grundlage geschaffen hatte. Über das traurige Lebensbild, das die Nachwelt von ihm zurückbehalten hat, gleitet ein Schimmer versöhnender Milde, wenn man sich dessen 3

36 C. H. Bitter. (36 erinnert, daß er, mindestens in diesem einen Punkte, wenn auch ohne Berechtigung, treu geblieben. Ein Anderes aber darf über seinem vergessenen Grabhügel erwähnt werden: er hat das Anden- ken an seinen großen Vater, wie sehr er dessen reinen Namen durch unedle Leidenschaften befleckt hatte, bis zu seinem letzten Athemzuge in Ehren gehalten. Er starb am 1. Juli 1784, 74 Jahre alt, an völliger Entkräftung und in großer Dürftigkeit. Seine Wittwe er- hielt ein Jahr nach seinem Tode aus der Einnahme einer Aufführ- rung von Händel's Messias eine Unterstützung. Dies ist das letzte, was von ihr bekannt ist. Was aus der Tochter geworden ist, weiß Niemand. Wesentlich anders, wenn auch der Hauptsache nach mit gleicher Wirkung, als mit Friedemann Bach stand es mit seinem vor- jüngsten Bruder Johann Christian, dem die Zeitgenossen den Namen des Londoner Bach gegeben hatten. Auch er war an sich ein eminenter Künstler. Gleich Friedemann und Emanuel in der Schule des Vaters gebildet, 1735 in Leipzig geboren, dessen elfter Sohn, war er bei seinem Tode 15 Jahre alt. Philipp Ema- nuel, der damals als das Haupt der im Übrigen in dürftigen Verhält- niffen zurückgebliebenen Familie betrachtet werden durfte, nahm ihn zu sich nach Berlin und führte einen Unterricht weiter. Aber schon vier Jahre später, 19 Jahre alt, 1754, verließ er seines Bruders Haus und Schule, um mit einer der italiänischen Sängerinnen, welche zu seiner Zeit bei der Berliner Bühne engagiert waren, nach Italien zu gehen. In Mailand wurde er, der Lutheraner, sehr bald Kapell- meister an einer der dortigen Kirchen, an der er als solcher bis 1759 blieb. – Als Händel in diesem Jahre zu London gestorben war, eilte er dorthin und erhielt – 24 Jahre alt – dessen Stelle als Musik- meister der Königin, in der er bis zu einem, im 47. Lebensjahre (Anfang Januar 1782) erfolgten Tode verblieben ist. Er hatte so- mit als Jüngling die Stelle jenes berühmten und unvergleichlichen Tonsetzers erlangt, der, als er auf der Höhe seines Glanzes stand, es nicht hatte über sich gewinnen können, mit dem Vater eines Nachfolgers, dem

einfachen Kantor an der Thomasschule zu Leipzig, in persönlichen Verkehr zu treten. Johann Christians Einkommen wurde auf 10.000 Rthlr. unseres alten Geldes geschätzt; als er starb hinterließ er nicht weniger

371 Die Söhne Sebastian Bach's. 37 als 30.000 Rthlr. Schulden. Er war mit Cecilia Grafi, einer zu ihrer Zeit beliebten Sängerin der großen Oper zu London kinderlos verheirathet. Seine Witwe erhielt eine Pension von der Königin, mit der sie vor Noth geschützt in ihr Vaterland zurückkehrte. Johann Christian war ein Klavier- und Konzertspieler ersten Ranges und als Komponist Meister in allen musikalischen Stilen. Er hat Opern und Ballets, Konzerte, Sonaten, Trios, Sinfonien, Quartetten, Quintetten, sowie einzelne Gesangssachen in ungeheurer Zahl geschrieben, von denen Vieles für ein großes Genie Zeugnis ablegt, hie und da vorgreifend an Mozart erinnert. Von seinen Opern würden La Clemenza di Tito, Orfeo, Catone, Especie di tormento, Demofonte, Gioas, re di Giuda, La con- fusa smaritata zu nennen sein. Er wollte meistens nicht tief schrei- ben, nicht in das Herz dringen, nur für den Augenblick sollten seine Schöpfungen gefallen; das Publikum, für das er schrieb, ver- langte es gerade so und nicht anders, und er glaubte ihm dienen zu müffen. Als ihm Emanuel Bach einmal schrieb: „Werde kein Kind!“ antwortete er: „Ich muß stammeln, damit mich die Kinder verstehen.“ England, für das er lebte und arbeitete, hielt in hoch in Ehren. Ein englischer Dichter durfte von ihm fingen: „Bach stand auf des Olympos Gipfel und Polyhymnia kam ihm entgegen. Sie breitete ihre Silberarme um ihn und sprach: Ganz bist du mein.“ Er war, ganz im Gegensatz zu Friedemann Bach, einer der fleißigsten Tonsetzer, die je gelebt haben. Seine Kompositionen sollen sich auf eine kaum glaubliche Anzahl belaufen haben; aber da sie zumeist für einen fremden Geschmack geschrieben waren, fehlte es ihnen an Originalität und Interesse. Er selbst war deshalb auch nie mit ihnen zufrieden und wenn er lange am Flügel gesessen und mit einer tiefsinnigen Phantasie geschlossen hatte, pflegte er zu sagen: „So würde Bach spielen, wenn er dürfte.“ Die Lösung dieses Räthels in einem Leben ist in einer Ant- wort zu suchen, die er einem Freunde gab, der ihm ein leichtfer- tiges Leben und Komponieren und das Beispiel seines Bruders Emanuel vorhielt. Diesem antwortete er: „Mein Bruder lebt um zu komponieren, ich komponire um zu leben.“ Freilich ein anderer Standpunkt als der eines großen Vaters, der zur Ehre

3- C. H. Bitter, 3s Gottes und für die lernbegierige Jugend eine unsterblichen Ton- schöpfungen gesetzt hat. Man kann von Niemandem, der das Leben im Taumel des Genusses auskosten will, verlangen, daß er ein großer Künstler sein, daß er der Zukunft neue Bahnen anweisen, die Gegenwart erheben, veredeln solle. So ist des jüngsten Bach Künstlerthum und Künst lerruhm in seiner Zeit verrauscht und vergangen, und die Nachwelt hat nichts von ihm übrig behalten, als den Namen und das Be- dauern, daß so viel glänzende Eigenschaften, und man darf hinzu setzen, auch so viel Fleiß und künstlerisches Können materiellen Regungen unterlegen sind. Nur daß Johann Christian Bach der Sohn Joh. Sebastians war, rettet seinen Namen vor gänz- licher Vergessenheit. Sein Los, sein Nachruhm, sind genau wie seines Bruders Friedemann, nur daß dem letzteren die dunkle widerwärtige Seite des Lebens, jenem die goldene, sonnenbeglänzte zugefallen war. Beide, auch in der Kunst verschiedenen Bahnen folgend, haben mit dem Pfunde nicht gewuchert, das sie aus des Vaters Händen als ein reiches und heiliges Erbtheil empfangen hatten. Beide haben diesen ihren Reichthum in wildem, wüstem Tau- niel vergeudet. Aber während sich an die Laufbahn Friedemanns und an ein unbeweintes Ende immerhin eine gewisse Tragik der Betrachtung knüpft, erlischt das an sich so reiche und glänzende Leben seines jüngsten Bruders wie der Feuerregen einer Rakete, vhne irgend eine bleibende Theilnahme hervorzurufen, ja selbst, ohne ein historisches Interesse zu erregen. Schließlich bleibt mir die Pflicht, einige Worte über den vierten Sohn Seb. Bach’s zu sagen, der als Musiker seinen Namen weiter geführt hat. Es war dies Johann Christoph Fried. rich, der Bückeburger, der im Jahre 1732 geboren und 18 Jahre jünger war als Emanuel. Er hatte, wie dieser, zuerst die Rechte studiert, sich dann der Musik gewidmet und wurde im Jahre 1756 als Konzertmeister an den Hof des Grafen Wilhelm von Schaum- burg Lippe berufen, und hat diese seine Stellung bis zu seinem Tode 1795) behalten. Er war ein vorzüglicher Klavierspieler und hat viel geschrieben, Quartette, Monzerte, Sonaten, Trios, Sinfonien,

Kantaten und Lieder. Alles zeigt den Charakter verhältnismäßiger Unbedeutend heit

3), Die Söhne Sebastian Bachs 39 und erscheint für uns völlig reizlos. Das Meiste schließt sich an Emanuels Stil in dessen unbedeutenderen Arbeiten an. Niemand kann über das ihm gegebene Maß der Fähigkeiten hinaus. Dies ist das Urtheil, nach dem die Nachwelt Johann Christoph Friedrich Bach zu messen hat. Doch bot er, seinen Brüdern Friedemann und Christian gegenüber das wohl- thuende Bild einer in sich zufriedenen Natur, eines liebenswürdigen Charakters; treue Gewissenhaftigkeit und Pflichterfüllung haben ihn ausgezeichnet. Der göttliche Funke, der in seinen Brüdern lag und von zweien unter ihnen in niedrigen Leidenschaften erstickt wurde, glühte nicht in gleichem Maße in ihm. Aber auch in der Familie der Bach konnten nicht lauter Meister ersten Ranges entstehen. Sie hatte der Welt, dem Leben, der Kunst, dem Vaterlande schon so Großes geleistet, daß wir mit dankbarer Ehrfurcht auf ihren jetzt erloschenen Stamm zurückblicken dürfen. Ihre Mission war erfüllt. Drei große Meister, Christoph, Sebastian und Emanuel waren ihr entsproffen, nicht von gleichem Range, aber auch die beiden weniger großen doch bedeutend genug, um in der Kunst- geschichte als edle und bahnbrechende Erscheinungen eine bevorzugte Stellung in Anspruch nehmen und behaupten zu können, Sebastian beide und alles Übrige in dem überragend, was in einer Richtung auf dem Gebiete der evangelisch-kirchlichen Musik, dem der Orgel und des Klaviers überhaupt vorhanden war und folgte, ist nur von Einem erreicht worden, der länger als ein halbes Jahrhundert nach ihm die Welt durch die Wunderkraft seiner Tongebilde in Er- staunen setzen sollte, Ludwig van Beethoven. Zwischen beiden steht die vermittelnde ehrwürdige Gestalt Emanuel Bach's, Zeug- nis ablegend für den Vater und für die Zukunft. Eins noch ist diesem besonders zu danken; die Sorgfalt, mit welcher er die Nachrichten der Familie gesammelt, die Treue, mit welcher er sie der Nachwelt aufbewahrt die Pietät, mit der er den ihm überlieferten Schatz seines Vaters an autographen Kompositionen gehütet und uns dadurch es möglich gemacht hat, überhaupt zu wissen, was die Kunst, was die deutsche Nation an jenem besessen. Hätte ein älterer Bruder Friedemann nur in diesem einen Punkte wie er gedacht und gehandelt, wie manches Meisterwerk aus des Vaters unsterblicher Feder wäre, statt verloren zu sein, auf uns gekommen.

4(!) C. H. Bitter. - Die Söhne Sebastian Bach's, (40 Wenn man von den Söhnen Seb. Bach's spricht, so wird nach Allem was vorher mitgetheilt worden, im Grunde nur von Emanuel Bach die Rede sein können. Sein Grabhügel ist ver- fallen und die von einem großen Dichter für ihn geschriebenen Ge- denkworte sind nie in Erz oder Marmor übertragen worden. Aber die dankbare Anerkennung unserer Zeit und der ferneren Nachkommenschaft deutscher Nation wird ihm nicht fehlen. Treu war er dem Andenken eines großen Vaters, treu der Kunst, der er mit Ehren gedient hat. Man wird ihn den Besten beizählen dürfen, die ihr geopfert, ihr ein langes, von Arbeit er- fülltes, aber auch mit reichen Ehren gelohntes Leben gewidmet haben. Die Kunst stirbt nicht. Möchten von den Künstlern recht viele ihm gleichen.

.vu. S . ' in der Musik, - . . . «9) - --- Von -- Dr. Hugo Riemann. Musikal. Vorträge. V. 4

. F O- -. .- FF- EFSF . 50. Der Ausdruck in der Musik. Von Hugo Riemann". Snter Ausdruck versteht die Ästhetik zunächst ganz all- 5 gemein die Objektivierung einer Idee, die für Andere F4. Z| sichtbare oder hörbare, überhaupt auffaßbare Darstel- D-ZF- lung derselben, die Mittheilung eines Gedankens; man jagt darum z. B., daß man für einen Gedanken nicht den rechten Ausdruck finden könne. Specieller versteht man dann unter Ausdruck diesen rechten Ausdruck, die charakteristische Ausprägung der Idee in ihren Details. Das Bild ist wohl vom Münzen oder vom Siegeln hergenommen; das in den Stempel geschnittene Bild ist recht ausgedrückt, wenn es in allen seinen Details plastisch her- austritt. Der Begriff des musikalischen Ausdrucks ist hiernach direkt verständlich als die deutliche Ausprägung der musikalischen Gedan- ken, das plastische Heraustreten der Motive und Themen, die Über- sichtlichkeit des ganzen Aufbaues des Kunstwerks. Man kann ebenso von einem Ausdruck des

Kunstwerks selbst reden, von dem Ausdruck, den der Komponist seiner Idee gegeben hat, also von ausdrucksvoller Musik, als von einem Ausdrucke, den der reproducirende Künstler dem von ihm vorgetragenen Kunstwerke * Vorgetragen am 1. März 1882 im Konservatorium zu Hamburg |.

44. Hugo Riemann. (4 giebt, also von ausdrucksvollem Spiel oder Gesang. Beide sind zwar in sofern zusammenfallend, als der reproducirende Künstler ein höchstes Ziel darin sehen soll, das Bild, welches der Komponist in den Stempel geschnitten, möglichst getreu abzudrücken – allein ganz so einfach ist das doch nicht, und der Vergleich fängt bei nä- herer Betrachtung an, erheblich zu hinken. Die Notenschrift ist kei- neswegs ein so vollkommen adäquates Ausdrucksmittel der musika- lischen Gedanken, daß sich ihre Verwandlung in klingende Musik mit dem Abdrucke einer Gemme in Wachs vergleichen ließe; es hieße sehr gering vom reproducirenden Künstler denken, wollte man in seiner Wiedergabe nichts anderes sehen als eine mechanische Verrich- tung. Der Vortrag eines musikalischen Kunstwerks ist vielmehr zum Theil erst eine Schaffung desselben, weßhalb man recht bezeichnend den erstmaligen Vortrag eines Werkes dessen Kreirung nennt; es gilt dabei, eine unendliche Zahl kleiner Nüancierungen des Tempos, der Tonstärke, selbst der Tonfärbung am rechten Orte anzubringen, für welche die Notenschrift keine Zeichen hat. Das in der Noten- schrift fertiggestellte musikalische Kunstwerk ist immer nur Zeich- nung; erst die stilgerechte klingende Ausführung schafft es zum far- benwarmen Gemälde um. Der vollentwickelte Meister der Kom- position weiß zwar genau, was er will, und das Werk lebt vor seinem geistigen Ohre bis in das feinste Geäst der Figuration; aber selbst wenn er all' die kleinen Schattierungen, welche erst das rechte musikalische Leben ausmachen, in der Notenschrift ausdrücken könnte, so würde er's nicht wollen, um nicht den reproducirenden Künstler zum Automaten zu degradieren: lieber läßt er sich kleine Abweichun- gen von seinen eigensten Intentionen gefallen, als daß er auf den Gewinn verzichtet, der aus einer nachempfundenen Reproduktion entspringt. Der rechte Virtuose – gleichviel ob Sänger oder Spieler eines Soloinstrumentes oder Dirigent eines Orchesters – nimmt das Kunstwerk ganz in sich auf und schafft es neu, erweckt es zu neuem Leben; das solchergestalt vor uns hintretende Werk ist immer wieder ein anderes, wie nie zwei Menschen oder zwei Blumen oder zwei Blätter einander völlig gleich sind trotz noch so frappanter Ähnlich- keit. Die Natur wiederholt sich nicht; das durch den Vier- tuosen belebte Kunstwerk ist aber ein Stück Natur, etwas organisch gebildetes, aus innerer Nothwendigkeit so oder so gewordenes. Wie

5) Der Ausdruck in der Musik. 45 jedes Blatt des Eichbaums bis auf die Ausbuchtungen des Randes und bis auf die Linien der Rippen sich in denselben Formen ent- wickelt wie jedes andere Blatt jedes anderen Eichbaumes und doch mit keinem einzigen absolut übereinstimmt, so schafft der vortragende Künstler nach dem ihm vom Komponisten gegebenen Urbilde immer neue Kunstwerke, vermag es aber sogar sich selbst nie ganz gleich zu thun. Wie gewaltig verschieden diese Nachschöpfungen ausfallen können, wie neben wohlgebildeten und normalen sich unschöne und verkrüppelte Formen nach demselben Typus entwickeln, haben wir täglich Gelegenheit, zu beobachten. Angesichts der unleugbaren Thatsache, daß auch derselbe Künstler dasselbe Werk nicht zweimal ganz gleich vortragen kann, hat man lange Zeit den musikalischen Ausdruck für etwas undefinierbares und schlechterdings nicht in Regeln faßbares gehalten; man glaubte, es ganz dem Instinkte, dem Geschmack überlaffen zu müffen, das zu treffen, was allgemein als richtig, als schön, als vollendet empfun- den wird. Denn daß es doch bei aller Freiheit des Nachempfindens Möglichkeiten giebt Fehler zu machen und trotz der scheinbaren Über- einstimmung mit der Notierung so zu spielen oder zu fingen, wie es sicher der Komponist nicht gewollt hat, bemerkte man wohl und nahm daher für die rechte Reproduktion die Existenz von Gesetzen an, die unenthüllt in unserem Empfinden liegen. Der überall nach dem Warum fragende Geist des neunzehnten Jahrhunderts giebt sich damit nicht mehr zufrieden, sondern sucht auch die Gesetze zu er- gründen, welche unbewußt die künstlerische Reproduktion beherrschen, und hat bereits eine Anzahl positiver Resultate einer Forscherarbeit zu verzeichnen, welche wohl geeignet sind, den Minderbegabten die rechten Wege für den zutreffenden musikalischen Ausdruck zu weisen und den Begabtern das sichere

Beherrschen der Ausdrucksmittel zu erleichtern. Über die allgemein richtig verstandenen Zeichen der Notenschrift, sowohl für das Tempo als die dynamische") Schattierung (forte und piano) und die Bindung und Trennung der Töne (legato und staccato) will ich nicht reden, setze vielmehr die Kenntnis ihrer Be- deutung in umfaffender Weise voraus, obgleich mir nicht unbekannt *) Vom griechischen divaug, Kraft, Stärke. 4 Air

46 Hugo Riemann. (6 ist, daß auch hier in manchen Einzelnheiten Begriffsverwirrung etwas gar nicht seltenes ist; indem ich die Berichtigung solcher ver- kehrten Auffassungen der privaten Information aus guten Büchern überlassen muß, wende ich mich sogleich der Betrachtung derjenigen Details des Ausdrucks zu, welche durch die Notenschrift nicht direkt gegeben, wenn auch, wie wir sehen werden, mittelbar aus ihr her- auszulesen sind. Der eigentliche Träger des musikalischen Aus- drucks ist die Melodie, für welche man daher vorzugsweise einen ausdrucksvollen Vortrag fordert. Eine schlicht empfundene, deutlich gegliederte Melodie trägt die Gesetze ihres Vortrages in sich selbst und bedarf häufig kaum der Crescendo- und Diminuendo- Zeichen. Wünscht der Komponist als Niveau der dynamischen Schat- tierung, als Ausgangs- und Endpunkt der dynamischen Entwickelung einen anderen Stärkegrad als das schlichte Mezzoforte, so muß er das allerdings durch p, f, pp oder ff anzeigen, und ebenso müssen plötzliche Kontraste, die Effekt und nicht schlichte Natur sind, vor- geschrieben werden. Das allgemein giltige Gesetz für die dynamische Schattierung des Melodischen ist Steigerung der Tonstärke bei steigender, Verminderung der Tonstärke bei fallender Melodie. Jede Abweichung von diesem Grundgesetze ist, sofern sie nicht durch andere Gesetze von gleich allgemeiner Giltigkeit, welche wir gleich kennen lernen werden, bedingt wird, abnorm, irregulär und muß daher vom Komponisten ausdrücklich verlangt werden. Man wird finden, daß die Komponisten ein Crescendo für die fal- lende oder ein Diminuendo für die steigende Melodie stets durch Zeichen oder Worte fordern, während das Crescendo der steigenden und das Diminuendo der fallenden Melodie gewöhnlich als selbst- verständlich vorausgesetzt werden. Der Usus hat hier längst das unausgesprochene Gesetz befolgt. Warum das Crescendo dem Steigen, das Diminuendo dem Fallen der Melodie angemessen ist, läßt sich zwar nicht gerade mit zwei Worten sagen, ist aber keineswegs völlig unerkannt; die Phi- losophen haben darüber nachgedacht und gefunden, daß sowohl die Steigerung der Tonstärke als die Steigerung der Tonhöhe eine Zu- nahme der Lebendigkeit, eine Vergrößerung der Bewegungs- geschwindigkeit bedeutet. Bei den höheren Tönen sind die Schwin- gungsperioden kürzere, folgen also einander schneller, bei den stärkeren

7 Der Ausdruck in der Musik. 47 Tönen sind die Exkursionen der schwingenden Körper in derselben Zeit größere, die Bewegungsgeschwindigkeit ist also gleichfalls ge- steigert. Der höhere Ton jetzt größere Spannung voraus, verlangt also wie der stärkere eine größere Kraftanwendung. Solche und ähnliche Betrachtungen erweisen eine innere Verwandtschaft der ansteigenden Melodie und des Crescendo, der eine gleiche Verwandtschaft der Negation beider, der fallenden Melodie und des Diminuendo entspricht. Wir können gleich als drittes noch die agogischen") Schattierungen, d. h. die kleinen vorübergehenden Ver- änderungen des Tempos, das Stringendo und Ritardando hinzu- nehmen, welche sich der Wahrnehmung direkt als vermehrte und ver- minderte Lebendigkeit darstellen. Steigende Tonhöhe, Crescendo und Stringendo sind Steigerungen, positive Entwickelungsformen; fallende Tonhöhe, Diminuendo und Ritardando sind Verminde- rungen, negative Entwickelungsformen: es ist daher durchaus natür- lich, daß die drei ersteren wie die drei letzteren zum Ausdruck der- selben Seelenbewegung, derselben Empfindung gebraucht werden und deren Intensität verstärkend zusammenwirken. Ein geringes Antreiben des Tempos eignet der ersten Entwickelung eines musikalischen The- mas ebenso, wie ihr das Steigen der Tonhöhe und das Crescendo eigenthümlich ist; umgekehrt eignet der Wendung zum Schluß, dem Ausleben des Themas ein geringes Verlangsamen, das oft genug so bedeutend ist, daß es die Notenschrift nicht mehr ignoriert, sondern als wirkliches Ritardando fordert; gleichermaßen ist aber auch das Fallen der Tonhöhe und das Decrescendo für den Schluß charak- teristisch. Eine abschließende Stretta oder ein Ritardando zu An- fang eines Tonstücks sind seltenere Ausnahmefälle und natürlich stets ausdrücklich zu verlangen. Steigung und Fall der Tonhöhe erweisen sich oft als der erste

Anhalt für die rechte Vertheilung der dynamischen und agogischen Schattierungen; wenn man auch damit schon ziemlich weit kommt und wenigstens ein allzu mechanisches Herunterspielen der Noten ver- meidet, so ist doch ein wirklich guter musikalischer Ausdruck damit durchaus noch nicht gefunden. Vielmehr bestimmen, wie bereits an- gedeutet, noch mehrere andere Gesetze von gleich allgemeiner Giltig- * Vom griechischen Gyo7, Bewegungsart, Tempo.

 keit, oft genug in abweichender und widersprechender Weise, die dynamische und agogische Schattierung. d Ein abgeschloffenes musikalisches Thema zerfällt in eine An- zahl deutlich von einander getrennter oder zu trennender charakteri- stischer Gebilde, welche man Phrasen nennt; die Phrase ist noch weiter zu zerlegen in Taktmotive. Diese find die letzten Elemente von individueller Physiognomie, gleichsam die Keimzellen des musi- kalischen Organismus. Darum ist die Lehre von den Taktarten und ihrer verschiedenen Gestaltung durch Untertheilungen oder Zusam- menziehung einzelner Taktglieder von eminenter Wichtigkeit für die Erkenntnis der musikalischen Formgebung wie für deren adäquaten Ausdruck in der Reproduktion. Die Lehre von den Taktarten heißt Metrik, die Lehre von der Umgestaltung der metrischen Motive durch Untertheilung und Zusammenziehung heißt Rhythmik; die Rhythmik ist also die Lehre von den komplicirteren metrischen Bil- dungen oder umgekehrt die Metrik die Lehre von den einfachsten rhythmischen Bildungen, weßhalb man auch nicht selten den einen wie den andern Terminus als beide Lehren begreifend braucht. Was Moritz Hauptmann*) Metrik nennt, bezeichnet Rudolf West- phal*) als Rhythmik, nämlich die gesammte Lehre von den Taktarten und ihren verschiedenen möglichen Umgestaltungen. Halten wir den Namen Metrik für die Lehre von dem in gleichen Notenwerthen ohne Pausen gedachten Takt fest, so ist zu bemerken, daß diese Lehre bisher sehr vernachlässigt worden ist, besonders indem man die auf taktigen Taktarten viel zu nebensächlich behandelt hat. Zwar hat M. Hauptmann die auftaktigen sogut wie die volltaktigen Taktarten theoretisch erklärt, aber wer liest Hauptmann? Die gründlichen me- trischen Abhandlungen im 2. Theile einer „Natur der Harmonik und der Metrik" sind für das Allgemeinbewuß ein so gut wie nicht vor- handen, da sie niemand dem Durchschnittsverständnis durch popu- läre Darstellung näher gerückt hat, die Faffung Hauptmann's aber durchaus nicht gemeinverständlich ist. Die allgemeine Musiklehre und Elementarmusiklehre, deren Beruf es ist, das richtige Verständ- nis der musikalischen Grundbegriffe zu vermitteln, haben alles gethan, um die Auffassung der metrischen Verhältniffe in möglichst verkehrte *) „Die Natur der Harmonik und der Metrik" (1853). *) „Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach" (1880).

 Bahnen zu lenken und zwar durch Definition des Auftaktes als unvollständigen Taktes. Anstatt diese Auffaffungsweise, zu welcher ohnehin durch die aufdringlichen Taktstriche jeder gedrängt wird, zu bekämpfen, haben sie dieselbe vielmehr theoretisch sanktio- nirt; denn wenn sie auch zehnmal hinzusetzen, daß dem unvollstän- digen Takte des Anfangs ein ihn ergänzender unvollständiger am Schluß des Satzes entsprechen muß - dadurch wird nicht das schlimmste verhütet, was passieren kann und passieren muß und daher passiert, daß auftaktig beginnende Phrasen im weiteren Verlauf volltaktig aufgefaßt werden. Ich will versuchen, den Fehler mit der Wurzel auszuroden. Die herkömmliche Darstellung der Metrik unterscheidet accentuierte (schwere) und accentlose (leichte) Töne im An- schluß an die poetische Metrik, welche accentuierte und accentlose Silben unterscheidet; indem man diese Unterscheidung einfach auf die Musik überträgt, vergißt man ganz, daß die Töne der Musik nicht wie die durch Konsonanten von einander getrennten Vokale der Sprache neben einander stehen, vielmehr fest an einander anschlie-. ßen, in einander übergehen. Denn das Staccato, bei dem das nicht so ist, darf man ja nicht zum Ausgang nehmen, dasselbe entspricht vielmehr der Unterbrechung des Zusammenhangs der Töne durch Pausen, ist also eine spezielle Manier, eine rhythmische Bildung. Wenn auch dem Klavier, der Orgel und allen Instrumenten mit ge- kniffenen Saiten der wirkliche Übergang aus einem Tone in den andern versagt ist, so bleibt dieses darum doch die eigentliche Form der Tonverbindung, und diejenigen Instrumente stehen am höchsten, welche die Höhe des Tons zu verändern vermögen, ohne sein Ausströ- men zu unterbrechen (Gesang, Streichinstrumente, Blasinstrumente). Die geschlossene legato vorzutragende musikalische Phrase besteht nicht aus

einer Folge verschieden starker Töne derart, daß einer stark und der nächste oder einige folgende schwach wären, worauf wieder ein starker und wieder ein oder mehrere schwache folgten, wie das bei den Silben der Sprache wirklich der Fall ist, vielmehr hat in der Musik an Stelle der Folge: stark - schwach das Dimi- nuendo und an Stelle der Folge: schwach - stark das Crescendo einzutreten. Diese Behauptung ist neu und wird den Widerspruch herausfordern; ich hoffe aber durch einfach an-

5) Hugo Riemann. 110 schauliche Darlegung der Taktarten von diesem neuen Gesichtspunkte aus nachzuweisen, daß bisher eins der wichtigsten Mittel des musi- kalischen Ausdrucks ganz falsch verstanden worden wo nicht geradezu übersehen worden ist. Es ist seltsam, wie man so lange an dem absolut unmusikali- schen Schematismus der Accentlehre hat festhalten können, obgleich die Praxis, die Bezeichnungsweise der besten Komponisten längst auf das Crescendo und Diminuendo als die rechten Ausdrucksmittel der metrischen Verhältnisse hätte hinweisen müssen. Die ganze Un- möglichkeit der alten Lehre tritt bei den zusammengesetzten oder un- tergetheilten Taktarten hervor; als abschreckendes Beispiel will ich den in Sechzehntel aufgelösten Viervierteltakt anführen, der nach dem alten Schema vier Accentstufen (ohne die accentlosen Töne hätte: /// . A. // . • v- /. Die Vorschriften dieser Accentuierung sind bei Hauptmann wie in jeder allgemeinen Musiklehre, leider auch noch in meinem kürzlich (18S2) erschienenen Musiklexikon zu finden. Stelle man sich aber einmal ernstlich vor, was für eine Zumuthung die Durchführung einer solchen verschiedenartigen Accentuierung für den ausübenden Künstler sein würde und wie dieser ewige Wechsel stärkerer und schwä- cherer Töne den Hörer martern müßte, wenn ihn wirklich ein Mensch fertig brächte! Diese Accentschemata sind wohl mit das tollste, was die graue Theorie in völliger Nichtachtung der Praxis geleistet hat. Daß ausnahmsweise eine Abschattierung von je zwei Tönen auch in bewegten Figuren vorkommt, z. B. Beethoven, Op. 31, 2 : -. T-IT. -.- 5-E-,.E-E-HEEE. »- =. . -. ass. *- .- .- I.- *- beweist gegen meine Behauptung nichts; solche Fälle sind rein melo- discher Natur und hängen speciell von der Form der Figuration ab. Die zweiten Noten erscheinen nur als leichte Anhängsel der stärkeren; die stärkeren selbst aber sind gegen einander nach den angedeuteten gleich näher zu entwickelnden metrischen Gesetzen abzuschattieren. An Stelle der verschiedenen Accente ist also ein gleichmäßiges

11) Der Ausdruck in der Musik. 51 Crescendo oder Diminuendo zu setzen. Das Zerhacken tonleiter- artiger Sechzehntelgänge in einzelne Viertel durch Hervorheben der Anfangsnote jedes Viertels ist ja ein bekannter Fehler der Anfänger und schlechten Dilettanten; der entwickeltere Musiker schattiert längst durch, ohne sich um die nachhinkende Theorie Kopfschmerzen zu machen. Es handelt sich also bei meiner neuen Aufstellung weniger um eine Reform der Praxis als um einen Fortschritt der theoreti- schen Erkenntnis. - Es giebt drei Arten von Taktmotiven, nämlich solche, bei denen die erste Note den dynamischen Schwerpunkt, den Gipfelpunkt der Tonstärke bildet und die ich an betonte nennen will; ferner solche, bei denen die dynamische Hauptnote eine mittlere ist, und die ich inbetonte nennen will und endlich solche, deren dynamische Hauptnote die Schlußnote ist, die ich ab betonte nennen will (wir haben nämlich bisher keine Bezeichnungen für diese Begriffe). Der Taktstrich un- serer Notenschrift steht regelmäßig vor der dynamischen Hauptnote des metrischen Motivs; alle anbetonten (am Anfang stärksten) Takt- motive erscheinen daher durch zwei Taktstriche eingeschlossen, wäh- rend alle inbetonten (in der Mitte stärksten) und abbetonten (am Ende stärksten) Motive vom Taktstrich durchschnitten werden. Zweitheilige Taktmotive sind nur in zwei Formen möglich, nämlich: 2+.- anbetont ->.=- 2-------- . (abbetont Die Geiger, Sänger und Bläser werden ohne weiteres mit dieser dynamischen Schattierung zufrieden sein; denn der Vortrag: mp ten. | mften. =. welcher der alten Erklärung der Taktaccentuierung entsprechen würde, dürfte ihnen doch als etwas stark in Widerspruch gegen ihre Praxis stehend erscheinen. Nur der Klavierspieler könnte Einwendungen machen; denn da dem Klavier das Crescendo des einzelnen Tones versagt ist, so muß es seinerseits das Crescendo durch schwach - stark und das Decrescendo durch stark - schwach ersetzen. Allein auch der Klavierspieler wird im weitern Verfolg meiner Aufstellung seine Zustimmung nicht versagen.

52 Hugo Riemann. (12 Die dreitheiligen Taktmotive können in allen drei metrischen Formen auftreten, d. h. die dynamische Hauptnote zu Anfang, in der Mitte oder am Schluß haben:. - >=. 3-s - FF>- (anbetont) =.- | | | " | | | .-+.-+. (inbetont) -= -=- | | | | Hier wird der Klavierspieler bereits stutzig werden; denn wenn er prüft, wie er den doppelt auftaktigen dreitheiligen Takt zu spielen gewohnt ist, so wird er finden, daß er crescendo auf die dyna- mische Hauptnote hin spielt: p mp , mf . Die viertheiligen Taktmotive erscheinen als: 4-F-+-F.-- (anbetont | | | 4-.- . | | | | | | | | | | | an 4--F--F ---F--F- | | | | | | | | | | - (abbetont, +.-+.+.-+. (abbetont | | | | Das aufregende, vorwärtstreibende der mehrfach auftaktigen Formen tritt denke ich in ganz andrer Weise anschaulich, ja geradezu packend aus den beigefügten natürlichen dynamischen Schattierungen hervor als aus dem gemüthlich hinkenden Schema der alten Art: −−−−−+++++++++++- Die Einwürfe, welche gegen diese neue Theorie der Metrik ge- macht werden können, sind leicht vorauszusehen. Man wird z. B. fragen: Wie ist ohne Nebenaccente der 9/4-Takt von untergeheilten 3/4-Takt zu unterscheiden? Darauf ist zu antworten, daß weitaus in der Mehrzahl aller vorkommenden Fälle eine die Takthälften an- gebende Begleitung auf die richtige Auffaffung hindeutet, im übrigen aber, sofern nicht die Auffaffung bereits anderweit zweifellos be- stimmt ist, kleine Verzögerungen, nicht aber Verstärkungen, die Zusammensetzung der Taktmotive auszudrücken haben. Es ist mir

13) Der Ausdruck in der Musik. 53 oft genug beim Klavierunterricht vorgekommen, daß sich als der Fehler, welcher gemacht wurde, wenn trotz der minutiösesten dyna- mischen Schattierung die Phrasen noch nicht plastisch heraustreten wollten, das zu sehr im Takt spielen herausstellte, d. h. daß die Achtel oder die Viertel einander allzusehr in absolut gleichen Zeitabständen folgten - ein Fehler, der gewiß jedem Klavierlehrer bekannt ist. Daß die dynamischen Hauptnoten der Phrasen wie auch gewiffe harmonisch bedeutsame Töne (Vorhaltstöne) etwas verlängert werden müssen, wenn der Vortrag als ausdrucksvoll erscheinen soll, ist längst bekannt; weniger bekannt ist dagegen wohl, daß das Ende jedes Taktmotivs eine ganz geringe Zugabe zum Zeitwerth des Motivs verträgt und oft genug gebie- tierisch fordert. Diese Zugabe ist entweder eine geringe Verlän- gerung der Schlußnote oder eine eingeschaltete kurze Pause. Der allzupräcile Einsatz der Anfangsnote des neuen Motivs verwischt die scharfe Zeichnung; das gilt besonders bei sehr langsamem Tempo, wo die mögliche Zugabe schon ein allenfalls definierbarer Zeitwerth ist, während bei schneller Bewegung die Gliederung in der Regel durch die Bäffe, überhaupt die Begleitstimmen deutlich genug ge- macht werden wird. So erscheint nun der sechstheilige Takt als Unterdreitheilung des zweitheiligen (3) in folgenden Formen (das Ende des Doppel- taktmotivs ist durch | und das Ende des einfachen Taktmotivs durch | angedeutet): .>=- 11 .- | | A_. betont) -.-’ 9 F .- | .- - .- .- (inbetont) 2.> >=- >=- 3. -- .- . 3. e-. V. -. -.- (abbetont -.-

54 Hugo Riemann. 14 So gefährlich die Theorie dieser Verlangsamungen oder Pausen- einschaltungen (metrisches Rubato) auf den ersten Blick erscheint, so ist sie doch keineswegs etwas neues; wenn wir sie zum Princip er- heben, so regeln wir damit nur einen allgemeinen Gebrauch in ganz bestimmter, dem korrekten Ausdruck dienender Weise. Der fehlerhafte dilettantische Gebrauch, der aber in den anschaulichen Zeichen der Notenschrift eine Erklärung und Entschuldigung findet, ist der, daß die durch gemeinsame Querstriche oder übergesetzte Bögen zusammen- gezogenen Noten auch in der Exekution fester an einander geschlossen werden, d. h. daß einmal wie allemal getheilt wird, wie beim voll- taktigen Doppeltaktmotiv getheilt werden muß, nämlich: . 3 - ms also z. B. auch beim doppelt-auftaktigen: #. ums mium statt: #.+. Man ist daher in neuerer Zeit vielfach dazu übergegangen, die Querstriche nicht im Hinblick auf die Taktstriche, sondern korrekter im Hinblick auf die Taktmotive zu wählen, entweder in der Form wie ich sie hier gegeben oder gar mit durchgehenden Querstrichen: . | -. Besonders Schumann hat in dieser Weise vielfach für die weitere Vervollkommnung der Notenschrift experimentiert. Allein so wün- schenswerth und bedingungslos acceptabel alles sein muß, was die Notenschrift anschaulicher macht, so ist doch diese Art der Zusam- menziehung durch Querstriche nicht unbedingt zu empfehlen, weil sie sich nicht mit einer etwa vorhandenen Bewegung in längeren Noten- werthen in Einklang befindet:

15 Der Ausdruck in der Mufik. 55 während die Abtrennung der Schlußnote des Motivs vom folgen- den Motiv unbedingt anzunehmen ist: Im allgemeinen neigt unsere Auffassung, sobald sie sich von dem verwirrenden Einflusse der Taktstriche emancipirt hat, zur Annahme ab betonter mit der dyna- mischen Hauptnote endender Motive; doch legt häufig genug der harmonisch-melodische Gehalt gegen diese Auffassung sein Veto ein, besonders sind es Vorhaltsnoten, deren unleugbare Zusammenge- hörigkeit mit der folgenden Auflösung eine andere Theilung fordert: F -- .-- = Eine solche Note beansprucht stets eine erhebliche Verlängerung; ein streng taktmäßiges Hinweggehen über dieselbe erscheint als Verstoß gegen die Forderungen eines ausdrucksvollen Spiels und ist wenig- stens da immer zu rügen, wo cantabile oder con espressione vor- geschrieben ist. Da die Vorhaltsnote nicht selbst die Schlußnote des Motivs sein kann, so erhalten wir in solchen Fällen gelegentlich zwei verlängerte Noten nach einander: .-. se-I-HF- .- S -g. FHF= -. y. V Ich sage also: wir neigen zur Auffaffung der Taktmotive im Sinne der Abbetonung, während die Notenschrift und die allgemeine Musiklehre uns zur Auffaffung im Sinne der Anbetonung hinleiten. Die Folge des Widerspruchs zwischen Gewöhnung und Natur ist eine große Unsicherheit in Sachen der musikalischen Phrasierung, wie sich jedem offenbaren wird, der einen Blick in zwei verschiedene Aus- gaben eines klassischen Werkes wirft. Die Zweifel werden sich leider zum Theil auch durch Eruierung der Gesetze der harmonischen, me-

56 Hugo Riemann. (16 lodischen, metrischen und rhythmischen Dynamik nicht beseitigen las- sen, weil für eine und dieselbe Figur der Komponist sehr verschiedene Vortragsarten fordern kann und oft genug nicht festzustellen ist, was er gewollt hat, da die Zeichen der Notenschrift gerade in Sachen der Phrasierung nicht ausreichend und nicht unzweideutig sind. Unsere Vorliebe für abbetonte Motive geht unter andern aus dem Überwiegen der männlichen Schlüsse über die weiblichen hervor; die Mehrzahl der in Ansehung der Doppeltaktmotive weiblichen Schlüsse ist doch im Sinne einfacher Taktmotive männlich z. B.: b) HT a). welche Fälle sich bei näherer Betrachtung herausstellen als: IT) a) b) 4- -. -4-. P-P-. FE+===== ===== Weibliche Schlüsse sind dagegen: (Beethoven, Op. 2, 1. II.) N N- (Op. 7, II) -. -.- _S -. =. FFH ====== +. v L LWL- 41. e/ T- . -T-T- FFF ex===. |. 2. ### FFFFFF -.- ---".- _-. Die verschiedenartigen dynamischen Schattierungen der Taktarten sind nach dem gesagten wohl hinreichend klar ersichtlich, und jeder kann sich dieselbe für den neun-, zwölf-, achtzehn- und vierund- zwanzigtheiligen Takt in einen an-, in- und abbetonten Formen selbst zurechtlegen. Nicht unwesentliche Modifikationen der Auffas- jung entstehen durch rhythmische Veränderung der Taktthei- lung, d. h. durch Auflösung einzelner Taktglieder in kleinere Werthe oder durch Zusammenziehung mehrerer zu Noten längerer Geltung oder durch Einschaltung von Pausen u. f. Da die Zahl der Möglichkeiten hier ganz enorm wächst, so will ich die Untersuchung auf den dreitheiligen Takt beschränken und kann auch dann nur ein- zelnes herausgreifen, wenn ich nicht den Umfang meines Vortrags über Gebühr ausdehnen soll.

17) Der Ausdruck in der Musik. 57 Wenn einzelne Taktglieder in kleinere Notenwerthe aufgelöst werden, so entstehen rhythmische Bildungen von ver- mehrter Lebendigkeit; die häufigsten sind diejenigen, bei denen die im Crescendo oder Diminuendo stehenden Taktzeiten aufgelöst sind, seltener sind die mit Untertheilung der dynamischen Hauptnote des Taktmotivs: -=- "| T-=-. 3-+.-+.- .+.-+. -=- 11 - 11 3.+.-+. -=-T 11 -=- 11 3.-+.-+. -=- " [1 z-F+F +- - 3- F | | .- = I Eine erhebliche Anzahl möglicher erweist sich als der Auffas- jung entschieden widerstrebend, nämlich alle diejenigen, bei denen das letzte Glied des Taktmotivs untergetheilt ist, mit Ausnahme der abbetonten, also: seltener: T-=- === _ / z-+.-+.- z.- z-FE+-FE - Musikal. Vorträge. V. 5

58 Hugo Riemann. (18 vertragen die Untertheilung des Schlußwerthes, welcher die dyna- mische Hauptnote ist. Dabei ist zu bemerken, daß bei Unterthei- lung der dynamischen Hauptnote die beiden Theile nicht gegen ein- ander abgestuft werden sondern gleich stark sind, wie auch die nicht untergetheilte abschließende dynamische Hauptnote kein Diminuendo annimmt, sondern entweder stark ausgehalten oder stark abgesetzt (ver- kürzt) wird. In allen andern Fällen macht sich in der Unterthei- lung der letzten Taktzeit etwas entschieden auf das

folgende hinwei- sendes geltend, d. h. wir neigen dazu, einen Übergang in eine an- dere Form der Betonung anzunehmen, a-FEF=.- "E- - =- hatt: 3-FF-+-lick: . .- 11 >=-, ". .- T. In statt: 3-FFE F- - lieber: 3- .- . | | 3.- .- Lieb . . statt: - - lieber: .- f | | | - „ - „-== „ Diese Übergänge aus einer Form der Motive in die andere sind etwas durchaus gewöhnliches, und werden stets einzutreten haben, wo nicht harmonisch-melodische Rücksichten hindernd entgegentreten. So wird also die rhythmische Gliederung die Veran- lassung zum Wechsel des Metrums, und das Faktum, daß volltaktig beginnende Themata so gern in auftaktige umsetzen, während das Gegentheil sehr selten vorkommt, findet eine einfache Erklärung. Dieselbe Abneigung gegen das Decrescendo, welche bereits die leich- teren Töne des gleichmäßig fortschreitenden Metrums lieber cre- scendo als decrescendo auffaffen ließ, sodaß die Taktmotive lieber abbetont als anbetont verstanden wurden, wo die Wahl freistand, macht sich hier in erhöhtem Maße geltend, unterstützt durch die ge- steigerte Bewegungsart (Achtel statt Viertel). Nach den von uns betrachteten Grundgesetzen der Dynamik, Melodik und Agogik ver- trägt sich natürlich die gesteigerte Figuration viel bef- fer mit der positiven als der negativen Entwickelung, während umgekehrt die Verminderung der Figuratiou

19 Der Ausdruck in der Musik. 59 durch Zusammenziehung sich besser für die negative Entwickelung schickt. Noch einleuchtender wird das bei den rhythmischen Bildungen, welche durch abweichende Zusammenziehung untergetheilter Werthe entstehen, den punktierten Rhythmen und Synkopen. Aus dem Rhythmus . entsteht durch Zusammenziehung des ersten Achtels und ersten Viertels der punktierte Rhythmus 3-+. ; so allgeläufig dieser ist, so sehr sträubt sich die Auf faffung gegen die Annahme der mit dem Achtel endenden Formen: ->=- - =- -. - 4“ - -- : ++. -- .- Mitte an: .- . entstanden aus: 3-F+.- 3.- . entstanden aus: 3.- .>.- | | 3-E-+. entstanden aus: 3+-+-. Wir werden vielmehr je eher je lieber umspringen zur Annahme von Motiven, die mit der verlängerten Note enden, also: statt:.3-.F+++ lieber: 3 .- .- -->- statt: .- - lieber: .-+. - --=> statt: 3-FE - lieber : 3-+.-+.- - „ -= statt: .- lieber: 3 .- . +" Die Synkope entsteht durch Zusammenziehung der unterge- theilten Werthe zu Werthen gleicher Dauer wie die ursprünglichen Takteinheiten, aber übergreifend von einer zur anderen: 3- ==-,__ FT,__ .+.- -. 3-s- so s. .- . . 5.

60 Hugo Riemann. (20 Die Synkope verbindet daher die gesteigerte Bewegung der untergetheilten Taktart mit der größeren Energie ge- haltener Noten. Sie ist zwar für decrescendo gedachte Takt- motive denkbar, aber ziemlich selten; sie bedeutet in solchen Fällen meist eine Hemmung der vorausgegangenen Bewegung in kleineren Werthen. Gewöhnlich aber tritt sie vorwärtstreibend auf, meist abbetont: +3- .- .- .- Die Synkopierung auch der dynamischen Hauptnote ist besonders von kräftiger Wirkung, wo nicht durchweg synkopiert ist: - - - - - | | --. 3. .- T- T- | |. - -. -. Da dem Klavier die Möglichkeit fehlt, dieselbe Note stärker werden zu lassen, so ist es gezwungen, die größte Tonstärke für die letzte Crescendo-Note, diejenige, mit welcher die dynamische Haupt- note synkopiert ist, vorauszunehmen; daher die verbreitete Anweisung, die synkopierte Note stark zu accentuieren. Instrumente mit wirklichem Crescendo werden die Synkope stets zu größerer Wirkung bringen, wenn sie durchschattieren statt zu accentuieren. Eine längere Zeit fort- gesetzte Synkopirung ohne Nebenstimmen, welche das zu Grunde lie- gende Metrum festhalten, wird stets nur die Wirkung haben, daß das Taktgefühl ins Schwanken geräth oder ganz verloren geht; nur der, welcher die Noten vor Augen hat oder das Werk genau kennt, wird die beabsichtigte Wirkung richtig empfinden. Es ist das ein Umstand, der z. B. manche Stellen bei Brahms dem ungeübteren Hörer völlig ungenießbar macht. Nur um die Anschaulichkeit der von mir an Stelle des Accen- tuationsschemas gesetzten dynamischen Schattierungen noch deutlicher hervortreten zu lassen, will ich noch einige rhythmische Gestaltungen des Dreivierteltakts aufführen (mit Pausen):

21) Der Ausdruck in der Musik. 61 -. FT.- FT. 3.+.- .+.- -- --F=.F=. 3 .+.-+ . 3--FT-- --FT- g-- | 3-FF-+-F.--- s-F-+.- - F+.- 3-+.-+. - | | | | 3-.+.- 3-FF+EF -- Ich überlasse es denen, welche mit Interesse meiner Darstellung gefolgt sind, zu prüfen, welche von diesen Motiven zu einer andern Auffaffung drängen. Von besonderer Bedeutung ist das Motiv der Unterdrückung

der dynamischen Hauptnote mit Ersetzung der- selben durch eine Pause. Für abbetonte Motive bedeutet das die Auslaffung der Schlußnote, auf welche das ganze Motiv crescendo -=-T hindrängt: -. Wird diese Unterdrückung mehrere - A Male wiederholt, so summiert sich gleichsam die Energie der unter- drückten dynamischen Hauptnoten für die erste danach wirklich voll eintretende, so z. B. im Schlußsatze der Cismoll-Sonate Op. 27. 2 von Beethoven:

62 Hugo Riemann. 22 Hier ist der letzte Akkord (Gisdur) die endlich einsetzende dynamische Hauptnote. Musikalische Phrasen setzen sich nur selten aus ganz gleichen rhythmischen Motiven zusammen, wohl aber oft aus gleichen me- trischen Motiven, d. h. die Auffassung im Sinne der An-, In- oder Abbetonung bleibt, während durch Zusammenziehung und Auf- lösung der Rhythmus wechselnde Gestaltungen schafft. Doch ist die Phrase auch in metrischer Beziehung nicht eine einfache Aneinander- hängung mehrerer Motive; vielmehr treten in der Phrase die Takt- motive in ähnliche Beziehung zu einander wie die Takttheile im einzelnen Takt, d. h. ein Taktmotiv erscheint als der Schwerpunkt der Phrase, und die dynamische Hauptnote dieses Motivs wird zur dynamischen Hauptnote der ganzen Phrase, die vorausgehenden Töne

23 Der Ausdruck in der Musik. 63 steigern sich bis zu ihr hin und die nachfolgenden fallen von ihr aus ab. Die dynamische Schattierung des einzelnen Takt- motivs geht also in der der Phrase auf und unter; die Unterscheidung der Taktmotive muß daher statt durch die Dynamik nun durch die Agogik in der oben bezeichneten Weise geschehen, wo sie nothwendig ist. Ob die dynamische Hauptnote des ersten oder eines mittlern oder des letzten Taktmotivs die dynamische Hauptnote der Phrase ist, kann oft genug ohne specielle Angabe des Kompo- nisten erkannt worden und zwar aus der melodischen Bewegung, doch geben häufig die Komponisten durch Sf, fp, oder durchgehende Schattierungszeichen - =— die Stelle der dynamischen Gipfelung an, was besonders dann nothwendig ist, wenn die gewünschte dynamische Schattierung nicht in der angedeuteten Weise mit der melodischen Bewegung im Einklange ist. Grelle Kontraste müssen jederzeit seitens des Komponisten gefordert werden, höchstens wird derselbe sich die Bequemlichkeit gestatten, für ähnliche Stellen die- selbe Art dynamischer Ausstattung als selbstverständlich vorauszu- setzen, wobei Irrthümer doch noch immer leicht möglich sind. Eine specifisch Beethoven'sche Eigenthümlichkeit ist nach einer Steigerung die Ersetzung der dynamischen Hauptnote durch ein plötzliches piano; das ist Pathos, oder wenn man will, Effekt, musikalische Laune, Kaprice, etwas durchaus abnormes, das man ohne Vorschrift des Komponisten nie voraussetzen darf. Das Problem der musikalischen Phrasierung verliert sich viel- zu sehr in Specialfälle, als daß ich versuchen könnte, im Rahmen dieses Vortrags näher darauf einzugehen. Mein Ziel war nur, die Hauptgesichtspunkte anzudeuten, nach denen vorgegangen werden muß, um der Wahrheit auf die Spur zu kommen. Kombiniert man die verschiedenen Faktoren, welche ich einzeln kurz charakterisiert habe, die natürliche Dynamik für Steigung und Fall der Melodie und für die metrischen und rhythmischen Motive und Phrasen, die natür- lichen Beschleunigungen und Hemmungen, welche durch harmonische, melodische und metrisch-rhythmische Rücksichten sich gebieten, so wird man im einzelnen Falle bereits beinahe regelmäßig Konflikte ver- schiedener Bestimmungen finden, die gegen einander kompensiert sein wollen und kompensiert werden müssen. Der musikalische Ausdruck ist also, selbst angenommen, daß die ihn bestimmenden Gesetze klar erkannt wären, doch nicht etwas Einfaches sondern etwas sehr Kom-

64 Hugo Riemann. - Der Ausdruck in der Musik. 24. plicirtes: es wäre aber sehr verkehrt, ihn durch umständliche Ver- gleichung und Analyse für jeden einzelnen Fall genau herausrechnen zu wollen - er muß vielmehr in der Praxis Sache der lebendigen Empfindung bleiben, es gilt nur, durch Vertiefung der theoretischen Erkenntnis des Wesens der Metrik, Rhythmik, Dynamik und Agogik das Empfinden beffer vorzuschulen als es im allgemeinen zu ge- schehen pflegt und es dadurch dahin zu bringen, daß man im ein- zelnen Falle in der Wahl der Mittel des Ausdrucks sicherer geht, als wenn Alles dem natürlichen Instinkt überlassen bleibt, was nicht mit Worten vorgeschrieben ist. Ich denke, nach dieser Rich- tung kann noch viel geschehen

und noch viel gewonnen werden.

=. "Die Symphon, .-. -. in ihrer .- . - - - - - - historischen Entwickelung. .- +. wagge. +++ -. - Mufikal. Vorträge. V. 6

51. Die Symphonie in ihrer historischen Entwickelung. S. Bagge. Z| rascher und steiler Entwicklung gekommen sind, nimmt - die Orchester-Symphonie wohl die allererste Stelle ein; denn obwohl sie mit Sonate, Streichquartett u. j.w. durchaus ähnliche Struktur aufweist, hat sie doch in Folge der Vielheit der darin verwendeten Instrumente sich einer äußerlich reicheren Ent- faltung fähig gezeigt, ja es ist in ihr geradezu ein neues Element zur Geltung gekommen: das Klangwesen. In einer Klavier- sonate haben wir ungeachtet aller Anschlagsnuancen absolut nur eine Klangfarbe; im Streichquartett wohl drei (Violine, Bratsche und Violoncell), aber doch nur die Klangfarbe des Streichinstru- mentes; in der Klaviersonate mit Violine oder Cello, im Klavier- trio oder.quartett die Verbindung der Klangfarben des Klaviers und des Streichinstrumentes; doch behält das Ganze immer eine gewisse Beschränkung und dazu den Charakter des Solovortrags, da jede Stimme einfach besetzt ist und somit das subjektive Element des Spielers im Vordergrund steht. In der Symphonie dagegen haben wir von vornherein die mehr- oder vielfache, also „chorische“ Besetzung und zugleich, wenigstens in neuerer Zeit, die Vereinigung sämmtlicher Orchesterinstrumente, welche sich dann in vier große (G-

68 S. Bagge. (4 Gruppen scheiden; Streich-, Holzblas-, Blech- oder Metallinstru- mente, endlich Schlaginstrumente. Der Solocharakter verbleibt hier bloß den Bläsern in einzelnen Partien des Satzes. Die Streich- instrumente, wofern sich nicht etwa einmal eines als „Solo“ ab- sondert - was aber schon nicht gattungsgemäß -, sind entschieden chorisch, oder wie man auch sagt: „ripien“. Aus dieser Zusam- mensetzung ergiebt sich eine Maffe von Klangmöglichkeiten, welche die Tonsetzer nach allen Seiten zu erschöpfen bemüht waren. In- sofern sie dabei an der vortrefflichen Form der Sonate, mit ihrer Mannigfaltigkeit und Einheit des Satzbaues, mit ihrer thematischen Verarbeitung und Kontrastierung der Motive, festhielten, hatten sie dabei den Vortheil höchst kunstvoller Gestaltung und zugleich wirk- jamerer Mittel. Wie das alles nach und nach zu fester Gestalt gelangte, wie namentlich auch die drei Hauptelemente der Musik: Rhythmus, Me- lodie und Harmonie, dabei zu immer feinerer Durchbildung und Verschmelzung vorschritten, dies zu zeigen, ist Aufgabe einer histo- rischen Entwicklungsgeschichte der Symphonie, von der hier freilich nur ein kurzer Abriß gegeben werden kann. - Wie jedes Ding außer einer eigentlichen Geschichte noch eine sogenannte Vorgeschichte hat, so auch unsere Symphonie. Dieselbe ist hier nicht ganz zu übergehen, wird aber möglichst kurz gefaßt werden. Das Wort „Symphonie“ hat sehr viele Bedeutungen gehabt, ehe es das bezeichnete, was wir jetzt darunter verstehen. Als ur- sprünglich griechisches Wort heißt es bloß: konsonierender Zusam- menklang zweier Töne. Hieraus entstand später die Bedeutung eines mehrstimmigen Stücks. Daß man dabei aber auch mehr als zwei Stimmen annahm, zeigt sich z. B. bei S. Bach, der eine Sammlung von Klavierstücken unter dem Titel „Symphonien“ her- ausgab, die principiell dreistimmig sind. - Eine ganz andere, näm- lich eine Form bedeutung, hatte das Wort Symphonie schon früher angenommen, als man, nach Erfindung der Oper, dieser ein selb- ständiges Instrumentalstück als Einleitung voraussetzte, und diese mit dem Namen »Sinfonia« bezeichnete. Dieselbe, zuerst ganz kurz und aus einem Stück bestehend, gewann später eine größere Aus- dehnung und wurde dreisätzig. Merkwürdigerweise faßten die damals obenan stehenden Nationalitäten, die Italiäner und Fran-

5 Die Symphonie in ihrer historischen Entwickelung. 69 zosen, diese Dreisätzigkeit verschieden auf: während sich die italiä- nische Sinfonia so gestaltete, daß die Stücke in schnellem Tempo Anfang und Ende bildeten, ein langsames Stück aber in die Mitte trat, hatte die französische Oper ihre Sinfonia umgekehrt so einge- richtet, daß das Grave, also das langsame Stück, zum Anfang und ans Ende kam, der schnelle Satz aber in die Mitte. Beide hielten an ihrer Art fest,

bis die Zeit von selbst eine andere Richtung brachte. Während nämlich in der Oper die Tendenz mächtig wurde, die einleitende Orchestermusik eher zu verkürzen und das Interesse mehr auf die Handlung zu lenken, entstand die ganz selbständige Instrumentalmusik als Sonate, welche die Form der italiänischen Opernsymphonie annahm, fich aber nun ungehindert in die Breite entfalten konnte. So wurde die ursprünglich italiänische Opern- symphonie zur Konzert symphonie, während die französische Opernsymphonie durch allmählich immer konsequentere Abschüttelung des zweiten Grave zur jetzigen Ouverture wurde. Freilich schrumpfte bei dieser auch das erste Grave immer mehr zusammen und wurde zu einer bloßen „Introduction" des Allegro, oder blieb ganz weg. - Kehren wir jedoch zu den Geschicken der Symphonie als solcher zurück. Daß man schon im 17. Jahrhundert Orchestersymphonien als selbständige Musikwerke, ohne „einleitende" Absicht, komponierte, zeigt u. a. Gregorio Allegri, der berühmte römische Komponist des bekannten Miserere (gest. 1652. Wir besitzen von ihm eine solche Sinfonia, jedoch bloß für Streichinstrumente, und haben kürzlich am Jubiläum der „Mittelalterlichen Sammlung" in Basel Gelegen- heit gehabt sie zu hören. Hier herrscht noch ganz der kontrapunk- tische Stil, von homophoner Melodie im Sinne der späteren Sym- phonie ist noch Nichts zu spüren - Alles ist noch ziemlich steif; die drei Sätze haben zwar verschiedene Themas, hängen aber noch, wie bei der Opernsymphonie, zusammen. Zu der Bedeutung, welche für uns die Symphonie als Konzertstück hat, gelangte sie erst später, und zwar kaum viel früher als um die Zeit von Jos. Haydn, welcher denn auch als eigentlicher Schöpfer der Gattung betrachtet wird. Vielleicht könnte ihm Phil. Em. Bach diese Ehre streitig machen, denn dieser schrieb schon um 1741 eine ersten Sym- phonien, während die Komposition der ersten Symphonie von Haydn ins Jahr 1759 fällt. Doch nach den neuerlich gedruckten drei letzten Symphonien Bachs, die im Jahre 1776 komponiert sind, 6 Ar

7 () S. Bagge. 6 kommt derselbe insofern kaum in Betracht, als auch seine drei Sätze noch zusammenhängen, also nicht zur Symphonie als cyklischer Form gerechnet werden können. Die Andantes darin sind soviel wie gar nicht ausgebildet und schwanken in ihrer Länge zwischen 20 und 40 Takten. Wie wenig melodisches Element aber z. B. in den ersten Sätzen enthalten ist, mögen die sonst kräftigen und origi- nellen Themas derselben zeigen, die zugleich, einige ganz kurze Phrasen ausgenommen, den ganzen Gedankeninhalt des betreffenden Stücks repräsentieren: (NB. Alles ist vom ganzen Streichquartett unisonisch vorgetragen zu denken.) - . ' er *- n". w. . -. IS- Symph. Nr. 2. FEFSF D-L- fr fir fr fr Z_. D HS-. -- -.- . - NI---I -s - -- * . . . . 3. + + pr +G-7 f fr h T. 5 - T T. #FF- -- - - -. gr . gr u. f. w. Daß übrigens. Beide, Bach und Haydn, nicht die Einzigen waren, welche damals Symphonien schrieben, ist sicher; aber alle die einschlagenden Werke sind verloren; selbst Otto Jahn, der ge- lehrte Biograph Mozarts, mußte das Bekenntnis ablegen, es sei ihm nicht gelungen, in die mit Haydn und Mozart gleichzeitige

7 Die Symphonie in ihrer historischen Entwickelung. 71 Symphonie Blicke zu werfen. Die Namen derjenigen Musiker, welche damals Symphonien komponierten und aufführten, sind wohl bekannt, ihre Werke aber im Strome der Zeit untergegangen; nur die größeren Meister, die später zu allgemeiner Geltung gelangten, ragen wie einzelne Felsen aus dem Wasser hervor. Aber selbst über die Werke dieser gelangen wir erst jetzt allmählich zu vollständi- gerer Kenntnis, so z. B. über die 47 Symphonien von Mozart, während gerade Haydn, der „Vater der Symphonie", uns in einen Erstlingswerken dieser Gattung noch wenig bekannt ist, so lange es nämlich noch nicht, wie bei Mozart, eine Gesammtpartiturausgabe seiner Werke giebt. Das Vorhandene genügt jedoch für den Zweck dieser Darstellung, da man den Höhepunkt der Entwicklung am meisten zu betonen haben wird. Wie rapid sich die vollständige Entwicklung der Symphonie von Haydn ab vollzog, ergiebt sich aus folgenden wenigen Jahres- zahlen: Erste Symphonie von Haydn 1759, Erste Symphonie von Mozart 1764, Letzte Symphonie von Mozart 1788, Londoner Symphonien von Haydn 179094, Erste Symphonie von Beethoven 1799, Neunte Symphonie von Beethoven 1824. Also in dem kurzen Zeitraume von nur 65 Jahren hat sich die eigentliche, d. h. viersätzige und in cyklischer Form gehaltene Sym- phonie von ihrer Kindheit bis zur höchsten Ausbildung entwickelt! - Der ganze Proceß ist nun besonders nach zwei Seiten zu be- trachten: 1) nach Seite der in der Symphonie verwendeten Klang-

werkzeuge oder Instrumente, 2) nach Seite des musikalischen Satzes, wie er sich hier, parallel mit der Sonate, ausbildete. Beide gehen zwar Hand in Hand und bedingen sich gegenseitig, doch läßt sich jedes Gebiet bis auf einen gewissen Punkt auch für sich betrachten und darstellen. Die allerersten Symphonien waren, wie wir bei Allegri ge- jehen haben, bloß für Streichmusik geschrieben, und zwar für jämmtliche Arten derselben von der Violine bis zum Kontrabaß. Der Satz, in der polyphon-kontrapunktischen Zeit noch mindestens vierstimmig, wurde in der Zeit der Homophonie meist bloß drei- stimmig, da neben dem Baß nur die zwei Violinen selbständig

 geführt wurden, Bratsche und Violoncell sich einfach an den Kon- trabaß anschloffen, resp. in Oktaven mit ihm gingen. Die Wieder- einführung der selbständig geführten Bratsche wird dem Italiäner Sammartini (1700 bis nach 1770) zugeschrieben, doch werden wohl auch die deutschen (Mannheimer) Orchesterdirigenten und Kompo- nisten Stamitz und Cannabich daran theilhaben. Das Violon- cell vom Baß getrennt und selbständig zu führen, wurde erst später versucht, und zwar mit Recht so, daß nur die eine Hälfte der Vio- loncellspieler sich loslöst, die andere aber beim Kontrabaß verbleibt, der dadurch an Kraft und Deutlichkeit gewinnt. Man sieht, daß das Bestreben bald dahin gerichtet war, die Mittelstimmen aus ihrer Abhängigkeit zu erlösen und selbständig zu machen. – Die ersten Blasinstrumente, welche sich dem Quartett der Strei- cher zugesellten, waren zwei Oboen und zwei Waldhörner, oft aber auch schon vier Hörner, meist zwei und zwei in verschiedener Stimmung. Während die Oboen uns überall begegnen, sind Flö- ten manchmal bloß im Andante statt der Oboen verwendet – es scheint, daß man damals den Musikern zumuthen durfte, beide In- strumente blasen zu können, so daß sie bei den verschiedenen Sätzen der Symphonie die Instrumente vertauschten. Ahnliches muß auch bei Horn und Fagott der Fall gewesen sein, denn man findet Sym- phonien, wo in dem einen Satze vier Hörner, im andern aber bloß zwei Hörner, dafür aber zwei Fagotte vorgeschrieben sind; es ist nicht wohl anzunehmen, daß man Personen, die man haben konnte, nicht auch beschäftigt hätte. Regelmäßig erscheinen die Fagotte viel später auf dem Plan der Symphonie als ihre Stammesgenoffen, die Oboen. Auch die Flöten werden erst später ständige Theile des Orchesters. Das am spätesten eintretende Instrument aber ist die Klarinette. Im Haydn'schen und Mozartschen Symphonie-Orchester erscheint sie nur selten; erst bei Beethoven ist sie stehendes Mitglied des Orchesters. Vermuthlich hatte man sie ihrer höheren Stim- mungen und daher schreienden Tonfarbe wegen zuerst in das mili- tärische Orchester verbannt. Von den Metallblasinstrumenten sind, wie schon bemerkt, die Hörner die ersten, welche regelmäßig vorkommen, dies aber in allen Stimmungen, sogar in solchen, die wir heutzutage gar nicht mehr kennen. So erscheinen in Mozartschen Symphonien aus der Jugend- zeit hohe C- ja sogar hohe Es-Hörner – merkwürdig hohe Lagen!

 Außer oder mit den Hörnern erscheinen frühzeitig auch Trompeten und Pauken, doch nicht so häufig wie die Hörner, nur bei Stücken, deren Charakter geradezu einen festlichen Anstrich hat. Viel später findet man Posaunen in der Symphonie angewendet, erst Beethoven griff zu ihnen in einigen wenigen Sätzen, wo er besonderer Kraft bedurfte, wie im Finale der fünften, im Scherzo und Finale der neunten, und in der Gewitterscene der sechsten oder „Pastoral“-Sym- phonie. Heutzutage sind drei Posaunen den Komponisten bereits so unentbehrlich, daß kaum mehr ein Orchestersatz geschrieben wird, sei er auch von sanftestem, weichtem Charakter, wo sie fehlten. – Von den Schlaginstrumenten haben sich, außer der musikalischeren Pauke, die andern glücklicherweise von der Symphonie ferne ge- halten; nur ganz sporadisch, für besondere Zwecke, erscheint hin und wieder diese sogenannte türkische Musik; wozu auch noch die Picco- loflöte zu rechnen, in pleno oder einzeln, so z. B. in der wohl deßhalb so genannten Militärischen Symphonie von Haydn, bei Beet- hoven im Finale der neunten Symphonie, hier auch sehr paffend; bei Mozart nie. Spätere Komponisten, wie Schumann, haben ge- legentlich den Triangel als pikantes Reizmittel benützt. – Zu er- wähnen wären noch gewisse ältere Instrumente, so, als hie und da vorkommend, das Kontrafagott; dagegen finden wir in den Meister- symphonien weder Baffethorn noch Englisch Horn. – Harfe und Klavier, obwohl letzteres als Instrument des Dirigenten früher überall dabei war, haben sich in der Symphonie nie eingebürgert, und es ist

einem französischen Komponisten, Hector Berlioz, vorbehalten ge- blieben, von einem Orchester mit so und so viel Harfen und einer ganzen Tonleiter von Pauken wenigstens zu – träumen. Jene oben angeführte stetige Zunahme der Blasinstrumente ist natürlich auf die Klangfarbe des ganzen Orchesters nicht ohne Ein- fluß geblieben, um so weniger, als die fortgeschrittene Vervollkomm- nung der Blas- und namentlich Metallinstrumente ihnen allmählich einen größeren Antheil am Satz verschaffte und sicherte. Das früher übliche, oft zu wunderbaren Effekten dienende, zuweilen aber aller- dings auch störend wirkende Mitblasen einzelner Töne einer Melodie wich allmählich der Ausnützung der Skala zur Wiedergabe ununter- brochener melodischer Phrasen oder Melodien. Hierdurch wurde aber der Klang des Orchesters verändert: das früher dominierende, auch in sich die ganze Harmonie tragende, überdies geistiger wirkende

 Streichquartett trat in den Hintergrund, während den Vordergrund alle möglichen Bläser einnahmen – eine Veränderung, die in ihren Extremen für feinere Sinne zu Schaden und Verdruß geworden ist. Es giebt allerdings auch edlere Behandlungsweisen, wo bloß ein saftigeres Kolorit entsteht, statt einem schreienden und brüllen- den; immerhin wird auch hier das Verlangen nach möglichst starker Besetzung der Streichinstrumente geweckt. Im Allgemeinen entwickelte sich, bevor jene extreme Behand- lungsweise um sich griff, eine äußerst feinsinnige Instrumentation in Bezug auf Ökonomie, Schattierung und Wohlklang. Man lernte die Tonfarben nach akustischen, dynamischen und charakteristischen Gesichtspunkten auf das schärfste abwägen, damit jede an ihrem Platze die rechte Wirkung thue, keine die andere decke. Der Kodex der darauf bezüglichen Regeln wuchs endlich so weit an, daß man das Studium der Meisterpartituren, das aufmerksame Hören, die eigene Erfahrung, nicht mehr für ausreichend hielt, sondern zu Nutz und Frommen der jungen Komponisten, die gleich Ouverturen und Symphonien für großes Orchester zu schreiben unternahmen, dicke Bücher über die Kunst des Instrumentierens verfaßte und herausgab, über deren wirklichen Nutzen gestritten werden kann, denn das auf diese Weise Gelernte bleibt ein äußerlich Angelerntes, kommt nicht aus dem wichtigsten Faktor des Schaffens: aus der Phantasie. Über- haupt wurde das „Instrumentieren“ in seiner Wichtigkeit unmäßig in die Höhe geschraubt, die Sorge um die Farbe ließ die Sorge um gute, richtige und schöne Zeichnung vernachlässigen, wodurch haupt- sächlich das Bergabgehen der musikalischen Komposition in unserer Zeit verschuldet ist. – Die schöne Welt der Meistersymphonien aber liegt vor uns wie ein Zaubergarten – man geht ihn nie aus, und unerklärte Wunder beschäftigen fortwährend den, der mit feingebil- detem Sinn sich darin umsieht. – Die Instrumente und ihre vortrefflichste Verwendung und Be- handlung machen nun aber freilich lange nicht Alles; sie haben ja vernünftigerweise nur als Organe des Ausdrucks zu dienen. Die Hauptsache bleibt eben: die Tongedanken, ihre künstlerische Grup- pirung und Durchführung. Man wird daher die Entwickelung der Symphonie auch und hauptsächlich nach dieser Seite zu betrachten haben. Sie geht hierin parallel mit der Sonate, aber immerhin bedingt durch die anders gearteten Darstellungsmittel. Von der

 Sonate ist an dieser Stelle schon einmal gehandelt worden, und da jene Vorlesung gedruckt ist"), so kann ich darauf verweisen. Es wird aber jetzt darauf hinzudeuten ein, wie die Elemente der Musik in der Symphonie allmählich zur Ausbildung und gegenseitigen Durchdringung kommen. Melodie kann nicht gedacht werden ohne Rhythmus, wohl aber Rhythmus für sich allein; daher darf man wohl das Rhyth- mische als das Grundelement der Musik betrachten. Diente nun in der älteren namentlich Kirchen-) Musik der Rhythmus nur als zeit- liches Maß und ließ daher in der polyphonen Musik das melo- dische Element in den Vordergrund treten, so war in einer späteren Zeit der Rhythmus fast zum Anstoß gebenden Faktor geworden und das Melodische trat in den Hintergrund. Dies besonders in den Allegro's, sofern sie nicht Fugen waren, sondern aus Tanzformen, wie dieselben z. B. die Suite bot, hervorgingen. Um das melo- dische Element dem gegenüber aufrecht zu erhalten, widmete man ihm die mittleren langsamen Sätze, und führte es auch als zweiten Hauptgedanken, als Seitensatz auch »cantabile« genannt, in das Allegro ein. Der Hauptcharakter des Allegro blieb aber vorläufig ein rhythmisch-harmonischer, worauf auch die damalige Beschaffen- heit und Verwendung der Blasinstrumente von Einfluß

war. So lange nämlich dieselben, namentlich aber die Metallinstrumente, wenig melodiefähig waren, so lange ihnen in gewissen Lagen die stufenweise oder gar chromatische Bewegung versagt blieb, mußten die Komponisten ihnen zu Gefallen die Motive meist aus den sogenannten „harmonischen“, d. h. zu einem Akkord gehörenden Tönen bilden, statt aus denen der Tonleiter, also mehr springend. Was dadurch an melodischer Eigenschaft verloren ging, wurde durch pi- kante Rhythmik zu ersetzen gesucht. Der große Gang der geschicht- lichen Entwicklung der Symphoniemusik scheint nun der zu sein, jene Gegensätze auszugleichen, dem melodischen Princip wieder den Vorrang zu gewinnen, oder doch das Rhythmische mit melodischem Element zu durchdringen und zu sättigen. Zugleich aber mußte für die Harmonie, für Mehrstimmigkeit, Akkordfolge und Modulation, die alte bedeutende Stellung wieder gewonnen werden, welche die * Sammlung musikalischer Vorträge n. S. w., Nr. 19.

76 S. Bagge. (12 in der polyphonen Musik des 16., 17. und sogar 18. Jahrhunderts beseffen, welche sie aber im Ansturm der Homophonie, in Monodie, Oper, Generalbaß, und was damit zusammenhängt, vorläufig ver- loren hatte. Betrachtet man aus diesem Gesichtspunkte die ganze Entwick- lung der Symphonie von Ph. Em. Bach bis Schubert und Schu- mann, so wird man versucht, dieselbe als eine Naturnothwendigkeit, und die verschiedenen Tonsetzer, die dabei mitgeholfen haben, als im Dienste dieser Naturnothwendigkeit stehend, anzusehen, - was freilich von rückwärts betrachtet leicht zu sagen ist. Der hier angedeutete Fortschritt zeigt sich nicht bloß bei den nacheinander folgenden Meistern, sondern auch fast bei jedem Ein- zelnen in der aufsteigenden Folge einer Symphonien. Es hängt dies allerdings mit der Entwicklung vom Knabenhaften zum Männ- lichen zusammen: der Gehalt der Themas steigert sich mit den Jah- ren; aber im Großen und Ganzen ist es eben doch ein allgemeiner Zug, der durch die ganze Symphoniemusik geht. Lenken wir unsere Betrachtung einmal auf jeden der vier Sym- phoniesätze besonders. Im ersten Satze herrscht bei den frühesten Symphonien, namentlich bei Ph. Em. Bach, das Rhythmische und das Unisono vor: er sollte zunächst rauschend und gewichtig sein, daher breit in ausgelegten Akkorden, nervig durch ausgeprägte Rhythmen; das Melodische fehlt fast gänzlich, es ist noch nicht ein- mal ein deutlich ausgebildeter Seitensatz vorhanden. Bei Haydn, der von Haus aus melodischer angelegt war als Ph. Em. Bach, sieht die Sache schon anders aus: die Themas haben schon entschieden melodischen Charakter, wenn auch noch nicht „gesangvollen“, sondern mehr figuralen. Seitenthema's oder „Sei- tensätze“ scheinen schon in den ersten noch unbekannten Symphonien vorhanden zu sein, da der neueste Biograph Haydn's, Pohl, mehr- mals von solchen spricht. In den späteren, bekannten Symphonien haben die Themas schon sehr ausgeprägten Charakter und vereinigen rhythmisch feste Form mit melodischem Reiz. Bei Mozart, dessen 47 Symphonien jetzt durch die Breitkopf und Härtel'sche Gesammt- ausgabe vollständig bekannt sind, stehen die Dinge etwas anders: auf ihn, oder doch eine größere Anzahl seiner Symphonien, paßt besonders, was über die rhythmisch-harmonischen Thema"s gesagt

13) Die Symphonie in ihrer historischen Entwickelung. 77 wurde. Man muß dabei eine große Jugend in Betracht ziehen, denn dieser ist das Rhythmische von vorn herein mehr angemeffen als das Melodische: folgende Themas werden davon zeugen. Das erste ist aus der ersten in London von dem achtjährigen Knaben geschriebenen Symphonie in Es: Allegro molo. 4. 4- 4- 4-2 - Z- l .- .- Symph. Nr. 1. F E- per / u. f. w. Das zweite aus der vierten ebenda ein Jahr später geschriebenen Symphonie in D: A . L T m_1 _I _ Symph. Nr. 4 H EHEEH NPh). MT. 4. r. L T-T-TI. L4 FHE -IE -.- f*-. "-. F. p J*-*-. S . . G- p u. f. w. Das dritte aus der sechsten, von dem nun Elfjährigen in Wien komponierten, Symphonie in F: ---. #FFF z- S. u. f. w. Erst von der 14. Symphonie an, wo eine ganze Reihe in der Heimat Salzburg komponiert ist, werden Mozarts Themas melo- discher und behalten diesen Charakter mit einigen Ausnahmen bis zu den berühmtesten drei letzten in Esdur, Gmoll und Cdur. Wie schön ist u. a. das Thema der Esdur-Symphonie, wie steigt es ausdrucksvoll im gebrochenen Akkord in die Höhe und senkt sich dann finnig-melodisch hinab:

7S. S. Bagge. 14 e/.-w- -. z- -. 2-D- H===- -H -- 9-p-k -== E-E-E-HE-H-EE===== TT.

-- u. w. Solche Themas vereinigen bereits melodische Lieblichkeit mit rhythmischer Entschiedenheit und sprechen wirkliche musikalische „Ge- danken“ aus. Bei Beethoven, der, wie Haydn, erst im Alter von 29 Jahren seine erste Symphonie komponierte, demnach in der Zeit einer voll- kommenen Ausbildung, gewinnt die Angelegenheit eben deshalb eine ganz andere Richtung. Mit Allem vertraut, was zur Gattung ge- hört, konnte er das Gewicht einer bedeutenderen Persönlichkeit, sei- nes größeren Ernstes in Kunstsachen, einer durch seltene Selbst- kritik gestählten Intentionen, sogleich in die Wagschale werfen. Es charakterisiert aber ebenso eine Bescheidenheit wie einen eminenten Kunstverstand, daß er sich vorläufig damit begnügte - daß er nicht sogleich als Neuerer oder gar Revolutionär auftrat. Schon oft genug ist mit einer Art von Mitleid darauf hingewiesen worden, Beethoven „wandle in einer ersten und zweiten Symphonie noch ganz in den Fußtapfen Haydns und Mozart's“. Sofern hierin Wahrheit liegt, sollte man sich darüber nur freuen. Denn erst mit der aus der sogenannten Nachahmung gewonnenen Sicherheit konnte Beethoven auf eigenen Füßen stehend auch ganz neue Wege zu be- treten wagen. Weil wir eben nur die ersten Sätze einer Sym- phonie überhaupt betrachten, so soll auch jetzt bloß an die Themas der ersten Sätze der ersten bis zur vierten Symphonie dieses Mei- sters erinnert werden. Wo, so darf man fragen, findet man in den Werken seiner Vorgänger Themas von so entschiedener Männlich- keit, man möchte sagen Ritterlichkeit? Es ist eben doch Beethoven und kein Anderer, der sich hier sogleich zu erkennen giebt. Von Nr. 5 an werden die Themas der ersten Sätze anders geartet, aber das Beethoven mit Vorliebe zugesprochene dämonische Element findet sich nur in Nr. 5 und 9: das pastorale Element der 6. klingt, wenn auch in anderer Färbung, in der 7. Symphonie nach, und das ritterlich-kräftige der ersten bis vierten findet in der achten

 seine anders gefärbte Wiederholung. Imr Allgemeinen haben Beet- hovens Themas gegenüber denen seiner Vorgänger mehr Charakter und Ernst, Alles gemäß seiner Persönlichkeit, die, nicht ohne Rauhig- keit und Ecken, doch eben gedrungener, mächtiger war als die der eigentlichen Österreicher Haydn und Mozart. Daß das Thema für den Charakter des ganzen Satzes bestim- mend sein müsse, ist ein späterer Grundsatz, von Mozart erst in seinen letzten Symphonien durchgeführt, von Beethoven aber als selbstverständlich erfaßt und zur herrlichsten Kunstwahrheit gemacht. Früher begnügte man sich verschiedene Motive von nicht zu sehr kontrastierender Art nebeneinander zu stellen und in reizvoller Ab- wechselung aufeinander folgen zu lassen; im sogenannten Durchfüh- rungstheile wurde dann eines derselben, gleichviel welche Stelle es ursprünglich eingenommen, wenn es sich nur zur Durchführung be- sonders zu eignen schien, verarbeitet, und zwar meist in einer sehr mäßigen Anzahl von Takten - etwa in den Baß gebracht und in kanonischer Weise behandelt. Bei Beethoven wird geradezu Alles durchgeführt, das Thema zumeist, aber auch die andern irgendwie auftretenden Gedanken; und zwar nicht erst im „Durchführungs- theile“, sondern schon von Anfang an - in jenem werden nur durch kontrapunktische und modulatorische Mittel noch größere Steigerun- gen hervorgebracht. Zugleich aber herrscht ein großartiges Princip der Formgestaltung, wo Alles an seinem richtigen Platze stehen, Alles gegen einander abgewogen sein muß, schließlich aber das Hauptthema allem Andern überlegen auftritt. Die Zahl der Motive, welche auf diese Weise in einem ersten Symphoniesatze sich einfanden und zur Geltung brachten, hatte sich dabei gegen früher sehr ver- mehrt; dadurch wurde der ganze Organismus reicher, vielseitiger, allerdings aber auch die Erfüllung der Forderung schwieriger, in dieser Vielgestaltigkeit doch die Einheit herzustellen, nicht in bloße Buntheit auszuarten. Beethoven erscheint hierin besonders groß, aber seine Sätze mußten dabei auch an Ausdehnung bedeutend zunehmen, die frühere Knappheit konnte nicht aufrecht erhalten werden. - Zweiter Symphoniesatz ist gewöhnlich das langsame Stück: Andante oder Adagio. Anfangs ganz kurz, oft, wie bei Ph. Em. Bach, nur als Intermezzo behandelt, strebt auch dieses Stück in seiner geschichtlichen Entwicklung nach größerer Ausdehnung einer

 seits, nach Vertiefung des melodischen Gehalts andrerseits. Allzu großer Ernst lag nicht in derjenigen Zeitepoche, in welcher die Sym- phonie ihre Entwicklung zur jetzigen Gestalt begann. Daher finden wir zuerst weit öfter das leichte Andante als das schwere und

tiefe Adagio. Die Themas entsprechen dem: es sind meist gemüthliche, etwas kurzathmige Melodien, mehr figural als gesangvoll; von einer besonderen Steigerung des Affekts, von stärkeren Kontrasten inner- halb des Stücks, von bedeutsamer Durchführung und Ausgestaltung ist fast nirgends eine Spur zu finden. Gefällig, anmuthig, reizend zu wirken, weiter erhob sich die Absicht des Tonsetzers kaum anders als ausnahmsweise. Er wäre wohl auch damals nicht verstanden worden; denn wie wenig musikalischen Sinn, wie wenig ernstes Bedürfnis in jenen Zeiten und noch bis in unser Jahrhundert her- ein im Allgemeinen beim „Publikum“ vorhanden war, das er sieht man am deutlichsten daraus, daß viele Musikanstalten, die sich mit Ausführung von Symphonien befaßten, sich lange Zeit nicht ge- trauten eine ganze Symphonie auf einmal spielen zu laffen; man gab sie „in Stücken“ und schob dazwischen amüsante Solovorträge ein. Wenn dies wohl in den eigentlichen Musikcentren nicht ge- schah, so war doch auch dort Publikum und Kritik nicht ernsthaft genug um die Künstler zu veranlassen, ihren Symphonien strenge Einheitlichkeit und Geschlossenheit, logischen Verlauf, namentlich aber ernste und lang ausgeführte Adagio's zu geben. In dem Maße als das Kunstgefühl sich auch in weiteren Kreisen vertiefte, wurde denn auch unser Adagio eine wichtigere Partie der Symphonie und gestaltete sich zu einem selbständig ausgeführten, bedeutenderen Theile des Ganzen. Man braucht nur ein Adagio aus einer der letzten Symphonien Mozarts mit einem Andante aus seinen früheren, oder ein Beethoven'sches Symphonie-Adagio mit einem Mozart'schen oder Haydn'schen zu vergleichen, um zu bemerken, wie groß der Unter- schied ist, wie merkwürdig, der Gegensatz in dem, was man dem Publikum früher und später an dieser Stelle bieten durfte und endlich zu bieten sich verpflichtet sah. Demgemäß erfuhr denn das Adagio (oder der an dessen Stelle tretende Satz) namhafte Erweiterungen. Anfänglich meist aus zwei kurzen repetierten Theilen bestehend, deren erster in der Dominant- Tonart schloß, fand sich bald, bei knapper Haltung der vermitteln- den Partien, auch hier ein Seitensatz ein, der im zweiten Theil in

der Tonika wiederholt wurde. Dann fing man an auch hier bei Beginn des zweiten Theils eine kleine Durchführung einzuschieben, welche wieder zum Thema zurücklenkte, oder auch einen kontrasti- renden, meist forte zu spielenden Mittelsatz. Immerhin nöthigte die langsame Bewegung und daher längere Dauer eines solchen Stücks zu einer mäßigen Ausdehnung, bis Beethoven sich auch hierin keinen Zwang anthun zu müssen glaubte, und z. B. im Trauer- marsch der Eroica ein Adagio aufstellte, das einen großen Hauptsatz, dann einen Mittelsatz mit Durchführung und noch am Schluß ver- schiedene Coda’s enthält. Sehr beliebt war bei Haydn, und nach- her bei Beethoven, nicht aber bei Mozart, die verzierende Variante des Hauptthemas bei den Wiederholungen des Themas. Über die eigentliche Variation wird später noch etwas zu sagen ein. – Zum dritten Satze übergehend, ist daran zu erinnern, daß die alte Sinfonia, auch die selbständige, nur drei Sätze enthielt. Gregorio Allegri und Ph. Em. Bach hielten, wie wir gesehen haben, noch daran fest. Es scheint also, daß wirklich Haydn es war, der zwischen Andante und Finale noch einen Symphoniesatz, den Menuet, einschob, wodurch also die Symphonie viersätzig wurde. Diese Tanzform mag aus der Suite in Sonate, Streichquartett und Symphonie herübergenommen worden sein, um einer solchen an- muthenden Abwechselung auch in diesen ernsteren Gattungen nicht ganz zu entbehren, und weil unter den dort vorkommenden Tanz- formen er in jener Zeit allein noch Boden im Volke hatte. Der- selbe bestand ursprünglich aus nur zwei repetierten Theilen; um ihn zu verlängern hängte man ihm einen zweiten ebenfalls aus zwei repetierten Theilen bestehenden Menuet an, entweder in derselben oder in einer verwandten Tonart; da man diesen zweiten Menuet im Gegensatz zum ersten, der nur zweistimmig war, gerne drei- stimmig schrieb, so wurde er später auch „Trio“ genannt, welcher Ausdruck für den Mittelsatz des Menuets, sowie auch bei Märschen, verblieb, als jener Satzunterschied nicht mehr eingehalten wurde. Daß übrigens der Menuet selbst eine festbestimmte Tanzform ge- wesen sei, bestimmt nach Rhythmus, Tempo und Charakter, kann man nicht sagen. Man muß unterscheiden zwischen dem Tanzmenuet, der vielleicht aus der Hofetikette Ludwigs XIV. stammt und seinen berühmtesten Vertreter im „Don Juan“ Mozart's gefunden hat, und dem Spielmenuet, wie er in den Suiten Seb. Bachs und in den Musikal.

82 S. Bagge. (18 Sonaten und Symphonien Mc. Haydn's, Mozarts u. w. vor- kommt. Jener ist außerordentlich langsam im Vergleich zu diesen. Bleibend ist bei ihm nur der /4-Takt und ein gewisses behäbiges Wesen, das sich jedoch schon bei Haydn in ein launiges verwandelt. Die Form des Menuet, wie die oben angegeben wurde, blieb übri- gens unserem dritten Symphoniesaze noch, als Beethoven das Scherzo an seine Stelle setzte. Dieses behielt auch zunächst noch den 3/4-Takt bei und unterschied sich somit nur durch schnelleres Tempo, und dadurch, daß an Stelle des Behäbigen oder Gemüth- lichen das ausgesprochen. Scherzhafte oder die humoristische Be- handlung trat"). Noch später wurde auch am /-Takt nicht mehr festgehalten, es tritt, namentlich unter Mendelssohn und Schumann, der 2/4-Takt an seine Stelle; endlich verschwindet auch zeitweilig die Bezeichnung „Scherzo" und der Satz behält bloß die Bedeutung eines Intermezzo. Noch größer sind die Veränderungen, welche der vierte Satz, auch „Finale" genannt, erfuhr. Im ersten Stadium der Symphonie findet man kaum je einen Finalsatz anderen als einfach lustigen Charakters in sehr raschem Tempo, oft der Gigue der Suite ähn- lich, oft aber auch ohne das dieser eigene Triolenwesen. Dabei war der Satz meist in einfachster Rondoform gehalten und sehr kurz. Doch wußten schon Haydn und Mozart eine Steigerung der Leben- digkeit, fröhliches Leben und Humor, gerade im Finale zu bieten; es war dies hier auch um so nöthiger, als sie zum dritten Satz kein Scherzo, sondern den Menuet hatten, der nach Form und Cha- rakter zu solcher Steigerung nicht geeignet war. Wer da aber etwas Großartiges, Gewaltiges, Hinreißendes suchen würde, suchte ver- geblich: bei Haydn ist es gar nicht vorhanden, bei Mozart kommt es erst in den zwei letzten, der Gmoll- und der sogenannten Jupi- ter-Symphonie, zu allerdings entschiedenem Ausdruck. Das ganz großartige Finale, mit weitläufigen Formen und kolossalen Inten- tionen, ist aber wieder Beethoven vorbehalten geblieben und na- mentlich in den Symphonien Nr. 5, 7 und 9 vorkommend. Und gerade im Finale zeigt sich überhaupt die fast dramatische, sich stets übergipfelnde Anlage der späteren Symphonien von Beethoven. Es *) Der dritte Satz der 1. Symphonie von Beethoven ist noch „Menuet" über- schrieben, aber bereits ein wirkliches Scherzo.

19) Die Symphonie in ihrer historischen Entwickelung 83 muß aber bemerkt werden, daß eine entschieden großartige, alles Voraufgegangene zu hinreißender Lösung bringende Haltung des Finale nur dort geboten erscheint, und auch von Beethoven wirklich nur dort gebraucht wird, wo sich in den ersten Sätzen ein bedeu- tendes Pathos, starke Leidenschaftlichkeit oder heftige Kontraste zei- gen. Solche Diffonanzen bedürfen der Lösung, und Niemand hat es so verstanden und so die Macht über die Welt der Töne be- seffen wie Beethoven, um solche Lösungen in höchst künstlerischer, meist auch ästhetisch durchaus gerechtfertigter Weise herbeizuführen. Höchstens bei dem Finale der Neunten könnte in letzterer Beziehung zu dieser Behauptung wegen Verwendung des Gesanges ein Frage- zeichen gesetzt werden, und es ist höchst bemerkenswerth, daß Beet- hoven in einer wohlbeglaubigten Außerung gegenüber Czerny dieses Finale später selbst als einen Mißgriff bezeichnete, und die Ab- sicht hatte, dieser Symphonie ein anderes Finale zu geben, „wozu er auch schon Ideen skizziert habe". Es ist bekannt, daß Beethoven die neunte Symphonie um 1824 schrieb, dann viel krank war und 1827 starb; er ist also wohl nicht mehr dazu gekommen seine Ab- ficht auszuführen. Über die Form, welche das Finale nach und nach annahm, ist noch zu bemerken, daß zuerst Zweitheiligkeit, mit Repetition jedes Theils, oder einfachste Rondoform herrschte. In jener Zweitheilig- keit war die Form eigentlich der eines ersten Satzes sehr ähnlich, nur der Charakter, Taktart, Tempo, waren anders. Je mehr sich die Form durch Seitensätze, Episoden u. dergl. erweiterte, desto mehr schwand das Repetiren, zuerst des zweiten, dann aber auch des ersten Theils. Dagegen fand die Rondoform immer mehr Eingang. Die Erweiterung ging aber hier auf andere Art vor sich als im Klavierrondo. Das letztere ging mehr auf Mittelsätze aus das sind eingeschobene Sätze mit neuer Melodie, welche aber nicht wie- derkehren), und zwar aus dem Grunde, weil das Instrument sich zu „Durchführungen" weniger zu eignen schien. Dagegen ist das Orchester in einer natürlichen Vielstimmigkeit den Durchführungen sehr günstig, und so mag man es sich erklären, daß in so vielen Sonaten Beethovens in den Finales

Mittelsätze zu finden sind, während in sämmtlichen Symphonien desselben Meisters an den betreffenden Stellen Durchführungen stehen und nur einmal eine Art Mittelsatz vorkommt, nämlich in der Eroica, wo aber das be- 7

84 S. Bagge. 120 treffende Motiv (Gmoll) auf das im ganzen Satze bearbeitete Baß- thema gebaut ist und somit auch als Variation aufgefaßt werden kann. Bei Mozart kommt in einer bisher unbekannten Symphonie (Nr. 19, Esdur) ein Finale vor mit einer Menge von Mittelsätzen; da dort das Hauptthema und sämmtliche Mittelsätze aus je zwei repetierten Theilen bestehen, so ergiebt dieser Umstand den seltenen Fall, daß das Finale neun repetierte Theile aufweist. – Kehren wir von der Betrachtung der einzelnen Sätze und ihrer geschichtlichen Entwicklung wieder zur Symphonie als Ganzes zu- rück, so finden sich zunächst noch einige Fragen, die erledigt sein wollen. Erstens die, inwiefern die Variationenform hier eine Rolle spielt. Die reine oder absolute Variation ist es weniger, um die es sich hier handelt, als die angewandte, und als die Form der Varianten. Letztere finden sich bei Mozart am we- nigsten, was um so auffallender, als er als Opernkomponist, der italiänische Muster vor sich hatte, zu jener Zeit auf solchen Schmuck geradezu hingewiesen war und bekanntlich in seinen Klavierwerken denselben auch reichlich angewendet hat. Sollte es ihm als deut- schen Künstler widerstrebt haben, dergleichen auch in der strengeren Form der Symphonie anzubringen? Kaum glaublich, da er „Papa Haydn“ vor sich hatte, der gerade hier sehr freigebig war und sogar die angewandte Variationenform – womit das Variren ganzer Theile gemeint ist, ohne daß aber ein ganzes Stück ausschließlich aus Variationen bestände, – auch in der Symphonie liebte und pflegte. Diese angewandte Variationenform findet sich bei Mo- zart noch weniger als die Variante; desto mehr aber, außer bei Haydn, bei dem großen Nachfolger Beider: bei Beethoven. Es sind folgende Sätze des Letzteren, die hier besonders in Betracht kommen: Eroica, Finale; Cmoll, Adagio; Adur, Allegretto; Dmoll, Adagio und Finale. In der Neunten also bedient sich Beethoven dieser Form sogar in zwei aufeinander folgenden Sätzen. Daß die absolute oder reine Variationenform in der Symphonie der drei Meister keine Aufnahme fand, ist bemerkenswerth, da sie alle diese Form mit Vorliebe anderswo gebrauchten; es erklärt sich aber viel- leicht am einfachsten daraus, daß diese Form eher für das Solo- spiel als für das chorische oder Ripienspiel passend erscheint; daß für die Orchesterkomposition die Gefahr nahe liegt, mit Variationen

21 Die Symphonie in ihrer historischen Entwickelung SR5 in das Gebiet der Solomusik zu gerathen – eine Gefahr, der fein- finnige Künstler lieber ganz aus dem Wege gehen. Eine zweite Frage ist die nach der Anwendung der Fuge oder doch des fugierten Stils. Fuge als absolute Form ist dem Wesen der Symphonie, wie überhaupt der Sonatenform, entgegengesetzt, weil sie die absolute Einheit repräsentiert, die Sonate aber die Man- nigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit. Dagegen ist die sogenannte fu- girte Schreibweise, das fugato, oder wie man hier ebenfalls sagen könnte: die angewandte Fugenform, in der Symphonie als Mittel polyphoner Durchführung gewiß nicht zu verschmähen. Merkwürdig ist nun, daß auch hier wieder Mozart am wenigsten mit dieser Form sich zu schaffen macht, dafür aber freilich, als wolle er alles Versäumte nachholen, in seiner letzten Cdur- („Jupiter-“) Symphonie ein Meisterstück in der Fuge leistet, das sich sogar neben S. Bach's kunstvollsten Fugen sehen lassen kann, indem er im Finale vier Themas zuerst einzeln in anfänglich homophoner, dann aber fugierter und kanonischer Weise behandelt, zuletzt aber alle vier zusammen (wobei sogar noch ein fünftes wenigstens nebenher läuft) im wirklichen fugato durchführt. Haydn fugiert in vielen seiner Sympho- nien ganz gehörig, und läßt wenigstens durchblicken, daß er, der sonst kein Fugenschmied war, doch auch mit den sublimsten Künsten aufwarten könnte, wenn er wollte. Beethoven endlich, dem man oft nachgesagt hat, die Fuge sei nicht eine stärkste Seite, fugiert in seinen Symphonien mit offenbarer Vorliebe. Man denke an den Trauermarsch und das Finale der Eroica, an den dritten Satz der Cmoll-, an das Allegretto der Adur-, vor Allem aber an den ersten, zweiten und letzten Satz der Dmoll-Symphonie! Das Orche- ster, obwohl in der absoluten Vielzahl seinen Stimmen der abso- luten Beschränkung der Stimmenzahl in der Fuge entgegengesetzt, zeigt sich unter solchen Händen der fugierten Form doch sehr zu- gänglich, und nicht selten offenbart sich diese als eins der wirksam- sten Mittel selbst der

poetischen Intention. – Nun bloß noch einige nachträgliche Bemerkungen, die oben im Verlauf der Darstellung nicht ohne Störung hätten angebracht wer- den können. Joseph Haydn soll über 150 Symphonien geschrieben haben, von denen etwa die Hälfte durch vierhändige Klavierauszüge, aber nur ein sehr kleiner Theil in Partitur erschienen ist. Von dem

86 S. Bagge. (22 Entwicklungsgange in seinen Symphonien kann man daher nicht reden, wenn man nicht wie sein Biograph, C. F. Pohl in Wien, dieselben aus Manuskripten kennt. Da aber die Sprache die Be- kanntschaft mit den Werken nicht ersetzen kann, so ist selbst Pohl übel daran, wenn er eingehend über Symphonien redet, die sonst Niemand kennt und kennen kann. Dennoch muß man auf ihn ver- weisen, als den wahrscheinlich Einzigen, der aus wirklicher Kenntnis darüber schreibt, und der so manche dankenswerthe Mittheilung giebt. Interessant ist z. B. aus seiner Darstellung über die ersten Symphonien Haydns zu entnehmen, daß dieser Meister gleich An- fangs viel experimentierte, und, wie es scheint, zuerst über den Unterschied von Konzert und Symphonie nicht ganz klar war. Während im „Konzert“ (das Wort als Musikform verstanden) das Solospiel auf verschiedenen Instrumenten ganz berechtigt ist, hat die „Symphonie“ nichts damit zu schaffen. Haydns „Experi- mente“ zeigen sich nun darin, daß er Symphonien mit Titeln: „Der Mittag“, „Der Morgen“ schrieb, und in einer zweiten Sym- phonie aus dem Jahre 1761 zwei Violinen, Violoncell und sogar Kontrabaß als Soloinstrumente verwendete; die erste Solovioline spielt dort ein Recitativ (wie in Beethovens letzter die Bäffe!), und der Kontrabaß trägt im Trio des Menuet solo eine sentimentale Melodie vor. Gut, daß Haydn durch eine amtliche Pflicht zu mas- senhafter Produktion auf dem Gebiet der Symphonie gezwungen war, sonst wäre er möglicherweise aus dem Experimentieren gar nicht herausgekommen. So aber verblieb ihm nur die Neigung zu lau- niger Anwendung überraschender Mittel des Satzes und der Instru- mentation, der man so viel heiteren Genuß zu danken hat, und in Folge welcher er mannigfaltiger und freier erscheint als der doch persönlich nicht weniger heitere und launige Mozart. Der Ebengenannte nun ist jetzt in einen Symphonien (deren es 47 find) vollständig bekannt, wenigstens für den Partiturleser oder.spieler, seitdem, wie bereits bemerkt, die Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig die bisher unbekannten älteren Sympho- nien in ihrer Gesammtausgabe der Werke dieses Meisters hat er- scheinen lassen"). Nach dem, was man aus dieser neuen Bekannt- schaft lernen konnte, war es sehr unrecht, jene älteren Symphonien *) Vergleiche Berliner „Gegenwart“ Nr. 37 vom 16. September 1882.

23) Die Symphonie in ihrer historischen Entwickelung. 87 in Bausch und Bogen für unbedeutend zu halten. Vielmehr ist es wunderbar zu erleben, was in einer so jugendlichen Phantasie, wie die Mozart's damals war, für merkwürdige, musikalisch-interessante Gebilde entstehen konnten; besonders zu betonen sind jene in Salz- burg, nach den italiänischen Reisen und vor der letzten parier, in den Jahren 1772 bis 1774 geschriebenen Symphonien, die in spru- delnder Lebhaftigkeit, geistreicher Behandlung aller Details, manch- mal auch in gewichtigem Ernst und bedeutender Melodik, Haydn bereits erreichen und die großen Symphonien des Jahres 1788 vordeuten. Daß durch Beethoven die Symphonie ihre höchste Ausbildung erhalten hat, ist bekannt und in sofern unbestreitbar, als ein noch weiteres Überbieten nach Seite der Großartigkeit in Form und In- halt nicht möglich war; denn es giebt gewisse Grenzen, über welche das künstlerische Unterfangen nicht hinaus kann ohne ins Unge- heuerliche zu gerathen. Nach ihm haben daher einsichtsvolle und wirklich hochbegabte Künstler nicht darauf beharrt ihn fortsetzen oder gar „überbieten“ zu wollen, sondern haben sich wieder auf allgemei- neren Boden gestellt, und sind dabei ihre eigenen Wege gegangen, indem sie der richtigen Überzeugung folgten, daß es außer dem ab- solut Großartigen noch andere nicht minder künstlerische Ziele giebt, daß das Liebliche, in allen Theilen Harmonische auch einen Werth hat, besonders wenn eine eigenthümliche wirklich neue Künstlernatur dazu kommt. Dieser Richtung verdanken wir eine Reihe ausgezeich- neter symphonischer Werke, die man zwar nicht mit den Beethoven- schen vergleichen soll, die aber deswegen werthvoll sind, weil ihre Autoren alle wirklichen (nebst einigen bloß scheinbaren) Verbesserun- gen in Hinsicht des Instrumentalsatzes, oder der „Instrumentierung“, aufnahmen und einführten, sich aber nicht auf abenteuerliche Pfade fortreißen ließen, und den Principien des Schönen nicht untreu wurden; ich meine in erster Linie Schubert, Mendelssohn und Schumann, in zweiter Linie Spohr

und Gade. In den Sym- phonien aller Genannten lebt der echte Geist der Kunst, in denen der drei ersten auch der Geist der Gattung fort. Eigen ist ihnen allen der durchaus schöne und edle Orchesterklang, ja es ist nicht zu leugnen, daß sie hierin manchmal Beethoven, nicht aber Mozart und Haydn, übertreffen. Freilich an rhythmischer Kraft und kontrapunktischer Kunst, Eigenschaften, welche den älteren Meistern

SS S. Bagge. - Die Symphonie in ihrer historischen Entwickelung. 24 die lange Wirkung und Beliebtheit ihrer Symphonien sicherten, stehen. Einige der Genannten gegen diese zurück. Bei allen bereits erkannten oder noch nicht erkannten Schwächen ihrer Produktionen muß man ihnen zum Ruhme nachsagen, daß sie das Mögliche ge- than haben um die Gattung künstlerisch rein zu erhalten, und ihrer Subjektivität einen Ausdruck zu geben, der mit den Zielen und Er- fordernissen wirklicher Kunst im Einklang steht.

. - - - - -" S -- -.- .- Q. Giovanni Pierluigi da Palestrina - - - - - - ". HE_- und. _. g/E die Gesammt-Ausgabe seiner Werke. - .-. .- - - - T EN.'s - UN- .- * " " . NE, Fs Paul Graf Waldersee. -- ers FTC- " . Mufikal. Verträge. V. $.

Quellen: Pierluigi da Palestrina's Werke. Band I bis XIV. über das Leben und die Werke des G. s da Palestrina von Kandler. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Briefe von M. Hauptmann an Fr. Haufer. 1871. Mittheilungen Nr. 10, Februar 1879. Nach Palestrina wegen Palestrina. von Fr. R. Haberl, Cäci- Die Gesammtausgabe der Werke Pa- " 1879 und 1880. lestrina's. Regensburg. Johannes Pierluigi von C. v. Winterfeld. Breslan 1832

52. Giovanni Pierluigi da Palestrina und die Gesammtausgabe seiner Werke. Von Paul Graf Waldersee. "Nach den neuesten Forschungen Fr. R. Haberls in Palestrina selbst steht über die erste Lebensperiode Pierluigi's nunmehr Folgendes fest: Giovanni EEN-LI Pierluigi, latinisiert Johannes Petrus Aloysius oder Petraloysius, wurde im Jahre 1514 von nicht unbemittelten Eltern in dem vier Stunden von Rom entfernten Städtchen Palestrina, dem alten Praenelte, geboren. Sein Vater hieß Sante (Sanctus Pierluigi, seine Mutter Maria Gismondi. Im Jahre 1544 erhielt er die Stelle als Organist und Kapellmeister an der Kathedrale von Palestrina, die er bis zum Jahre 1551 verwaltete. In diesen Zeit- raum fällt die am 12. Juni 1547 geschlossene Ehe mit Lucrezia de Goris, einem reichen Bürgermädchen einer Vaterstadt. Hier hat er 37 Jahre gelebt, bis er im Jahre 1551 durch den Papst Julius III. als Lehrer der Singknaben (Maestro de" putti, und als Kapell- meister an der Kapelle Giulia in der vatikanischen Basilica S. Petri (Maestro della Capella basilica Vaticana nach Rom berufen wurde. In dieser Stellung veröffentlichte er der Messen ersten Band, der Gesammtausgabe Band X. Schon im Jahre 1821 hatte Giuseppe Baini, der Biograph und gründlichste Kenner Pierluigi's, in Frankreich einen Prospekt für eine Gesammtausgabe der Werke Pierluigi's drucken lassen. Der- selbe war bei verschiedenen Persönlichkeiten in Umlauf gewesen, fand -.

92 Paul Graf Waldersee. 4 aber wenig Beifall und Unterstützung. Acht Jahre später trat die Verlagshandlung Breitkopf und Härtel in Leipzig, unter Vermitt- lung Bunsens, damals preußischer Gesandter in Rom, mit Baini, der die meisten Werke Pierluigi's in alten Drucken und Handschrif- ten gesammelt und handschriftlich in Partitur gesetzt hatte, in Ver- bindung. Doch das Unternehmen zerschlug sich. Mit Unterstützung des kunstsinnigen Königs Friedrich Wilhelms IV. hatte sich Theodor de Witt im Jahre 1846 nach Italien begeben und dort reiches Ma- terial für die Herausgabe der Werke Pierluigi's gesammelt. Seine schwächliche Gesundheit erlag den klimatischen Verhältnissen, er starb in Rom am 1. Dec. 1855. Seinen literarischen Nachlaß erwarb die Königl. Bibliothek zu Berlin, und die Resultate einer For- schungen blieben hierdurch der Welt erhalten, denn auf Veranlas- jung obengenannter Verlagshandlung wurde das druckfertig vor- liegende Material, die vier ersten Bände der Motetten enthaltend, von J. N. Rauch und Fr. Espagne herausgegeben; es folgten bald darauf der 5. und 6. Band der Motetten. Espagne starb im Jahre 1875; die musikalische Welt zeigte sich für die Ausgabe in- different, und die Sache kam ins Stocken. Eine günstige Wen- dung trat dadurch ein, daß die jämmtlichen Handschriften Bainis, sowie die alten handschriftlichen Schätze des distinischen

Archives durch die Munificenz Papst Pius IX. zugängig wurden, und daß in katholischen Kreisen sich eine größere Theilnahme zeigte. In Regensburg bildete sich auf Veranlassung des Domkapellmeisters " F. R. Haberl ein Palestrina-Verein, der sich zur Aufgabe stellte, Subskribenten zu gewinnen, und das preußische Kultusministerium unterstützte durch Entnahme von Exemplaren die pekuniären Ver- hältniffe. Nun traten Breitkopf und Härtel unterm 27. Januar 1879 mit einem Prospekt hervor, wonach die Fertigstellung der Gesammt- ausgabe bis zum Jahre 1894, dem dreihundertsten Gedächtnisjahre des Todes Pierluigi's, in Aussicht gestellt wurde. Seitdem schreitet die Ausgabe rüstig vorwärts; der siebente Band der Motetten, die Hymnen sowie die Offertorien sind bereits erschienen. Von der Gruppe der Messen, deren Herausgabe der obengenannte Dom- kapellmeister Haberl übernommen hat, liegen fünf Bände vor; fast die Hälfte der Gesammtausgabe, die 30 Bände füllen wird, ist im Drucke fertiggestellt. Das Land, in dem die Wiege Pierluigi's stand, dessen Bibliotheken das ganze Material beherbergen, hatte

 nicht einmal so viel für einen größten Kirchenkomponisten übrig, eine Gesammtausgabe seiner Werke zu veranstalten. Daß die An- regung hierzu von Deutschland ausging, trotzdem hier die Ausfüh- rung auf Schwierigkeiten stieß, die in Italien mit Leichtigkeit zu überwinden gewesen wären, gereicht unserm Vaterlande zur beson- deren Ehre. Geschäftlich scheint zwar unsere Ausgabe, wenn wir das namentliche Verzeichnis der Subskribenten betrachten, keine Re- sultate erzielt zu haben. Vielleicht träte eine Wendung zum Bes- sern ein, wenn die Verlagshandlung sich entschlösse, neben der Par- titur- eine Stimmen-Ausgabe zu veröffentlichen. Freilich müßte einer solchen eine Umschreibung der Stimmen in die jetzt gebräuch- lichen Schlüssel vorangehen. Denn ebensowenig es zu rechtfertigen ist, wenn, wie es leider in den ersten Bänden geschehen ist, in einer Partiturausgabe die nicht mehr üblichen Mezzosopran- und Baritonschlüssel durch andere ersetzt werden, da hierdurch die Kon- gruenz von FEF und FFF verloren geht, so unbequem könnten in einer Stimmenausgabe die benannten Schlüssel heutigen Tages Sängern werden. Doch kehren wir nunmehr zu dem ersten Bande der Messen zurück. In Bezug auf die Benennungen der einzelnen Messen will ich voranschicken, daß die lateinischen sich auf die Themata beziehen, die der Messe zu Grunde gelegt sind, und theils aus dem grego- rianischen Choral, theils aus Motetten und Madrigalen stammen. Von den übrigen beziehen sich die meisten auf Lieder, die zur Zeit beliebt waren, so z. B. ist das Thema der Messe: »L'homme armé« einer Kanzone mit dem Texte »Lome, lome, lome armé. Et Robinet tu mas La mort donné, Quand tu t'en vas.« entnommen. Die obenerwähnten Themata liegen gewöhnlich im Tenor, wodurch diese Stimme den Namen erhielt, denn tenor heißt zu deutsch ununterbrochener Lauf. Pierluigi widmete den Band dem Papst Julius III. Die Dedi- der

 kationsurkunden, die im Originale in lateinischer Sprache verfaßt sind, bringe ich in deutscher Übertragung und beschränke mich auf Anführung derjenigen Sätze, die sich auf die Musik oder die Texte beziehen, während das Ceremonielle fortgelaffen wurde. Die Wid- mung lautet: »Julio tertio Pont. max. Jo. Petrus Aloysius Praenestinus.« „Nachdem ich vor Kurzem die christlichen Lobgesänge zu Ehren des höchsten Gottes in gewählteren Weisen gesungen habe, glaubte ich dieselben Deinem Namen - wessen wäre hierfür würdiger?- weihen zu sollen, nicht nur deshalb, weil Du in aller Welt Gott am nächsten steht, sondern von jeher die Musik so begünstigt hat, daß ich glaube, hoffen zu dürfen, es würde Dir eine Freude bereiten, wenn ich es unternehme, würdige Lobgesänge zu Ehren Gottes, sowie zum ewigen Ruhme Deiner Heiligkeit erschallen zu laffen. Es möge mir vergönnt sein, dies noch recht lange thun zu dürfen. Lebe wohl.“ Der an dieser Stelle gewährte Raum gestattet nicht die Be- sprechung sämmtlicher Werke, die uns in der Gesammtausgabe vor- liegen, ich muß mich deshalb darauf beschränken, Einzelnes heraus- zugreifen und auf dieses die Aufmerksamkeit hinzulenken. Moritz Hauptmann, der, wie wir in der Folge sehen werden, sich in späterer Zeit für die Musik Perluigi's mehr und mehr er- wärmt hat, schreibt unterm 27. November 1825 über eine Messe, die er nicht näher bezeichnet, die aber die Miffa »Ad coenam Agni providi« sein könnte, Folgendes: „Am Charfreitage können Sie eine Meffe von Palestrina in der katholischen Kirche hören, soviel ich mich erinnere, ist es die Missa canonica. Vom

Ausdruck „ver- liebten Wesens“, den Thibaut der neuen Kirchenmusik vorwirft, ist sie freilich wohl ganz frei; aber auch von jedem andern, und nach meinem Gefühl eben so wenig Kirchenmusik als die Theatermusik oder Tanzmusik ist, weil es überhaupt nicht Musik ist. Nicht weil sie kanonisch ist; obwohl auch eine Messe von A bis Z so zu schreiben keinem einfallen kann, der den Zweck seiner Arbeit nicht ganz aus dem Auge verloren hat. Aber wie sind diese Kanons gemacht, wie trocken und musikalisch uninteressant - starre Krystalli- sation; keine organische Entwicklung.“ Vergleichen wir diese Worte mit obenbezeichneter Messe, so

 muß freilich zugestanden werden, daß das hart klingende Urtheil Hauptmanns gerechtfertigt ist, denn elf auf folgendes Thema gebaute ================= Ad COE. 118. In a - gni pro - vi - di kanonisch geschriebene Sätze hinter einander zu hören, in denen zwei Stimmen einen Kanon in der Ober- oder Unterquinte singen, wäh- rend die drei übrigen Stimmen dagegen kontrapunktieren, dürfte selbst den größten Liebhaber kanonischer Schreibweise übersättigen. Es sei mir vergönnt, hier nachstehende Worte des Heraus- gebers dieses Bandes citieren zu dürfen; dieselben geben ein lebendiges Bild der redaktionellen Thätigkeit. Er schreibt: „Da Pierluigi gerade im I. Meffenbande von seiner Kenntnis in den „Künsten der Nieder- länder“ Zeugnis ablegte, so fehlt es nicht an Stellen, bei welchen die einzelnen Stimmen unter verschiedenen Taktzeichen und Noten- werthen singen. So ist das Hosanna der ersten Messe »Ecce sacerdos« im tempus imperfectum, *) prolatio perfecta geschrieben, im III. Agnus Dei derselben Messe haben Sopran und Alt das tempus perfectum minor, der Tenor das tempus perfectum major, der Baß tempus imperfectum und prolatio perfecta; beim Dona nobis aber tritt noch die Hemiolia minor dazu. Dieses außerordentlich verwickelte Agnus wurde auch in der Original- notation mitgetheilt, um durch ein Beispiel zu zeigen, in welcher Weise bei ähnlichen Fällen die Ausführung und Auflösung bewerk- stelligt wurde.“ Einzelnen Lesern, die nicht Gelegenheit hatten, sich mit Men- juralnoten zu beschäftigen, wird es Interesse gewähren, in die Schreibweise vergangener Jahrhunderte einen Blick werfen zu können, ich theile deshalb die Originalnotation, sowie die Auflösung des Anfanges dieses Agnus Dei in Folgendem mit: * In der Mensuralmusik: Tempus perfectum und tempus imperfectum die Theilung der Brevis = in drei, resp. zwei Semibreves <Q. Prolatio perfecta oder major und Prolatio minor die Theilung der Semi- brevis in drei, resp. zwei Minimae. Proportio hemiolia, der Übergang aus dem zwei- in den dreitheiligen Takt, der nicht durch ein vorgeschriebenes Taktzeichen, sondern aus der Schwärzung sämmtlicher Noten erkannt wird.

 le Agnus Dei Ill. (Notae originalesl} Cantu. igne-fi .94??? 1_J,__t,3_6i.11_5 ;__. 7 A- De-i ‘ n») gnu! Altua. e , _731,73 1., pic-“1&5.- yd £3- "? L F ' ÖH x: i _ A—gnus De —. i 11 n Tenor. y agp-gz i za :FLY-NZZ TgnusDe-i _ 1! Banana. n1 i l l L äG—Lij—,td—‘l Agnus Dei Resolutio. (Auflöfung.) Cantu. |.71,:%__'{_t,—_:q_—§::_T:v.____—_ — ä All—„im“ g ?2- A. gnu! De. i, _—— *lt-[8. A. A A mwgfmg M. c.L.L 1 __ A—-gnus——-— De.i,— . Tenor. _l _-___ __J jl.___ d 1 A. — gnu! De. 1, Bassus. T— l 1 i I lt. q ——-—{— j i { a__3 A _ _,_ id A _ if 1 __ —’*:-'—' ,im [ä — _ —- A. gnu: YFM-?>- :W- iii—j; _'_‘__.—— A ÜF- ,. EFB-iilgiqyifa-E-M—LQT: i l l 1 A. gnus De — i, A. ' L 1 1. q _—'____— | "_- v-. gnus Dy. *. Zeichen für dcn Sänger, m; biefcfl‘m Texmom zu wiederholen find.

 Dieser dem Papste gewidmete Meffenband brachte Pierluigi, den wir von nun ab mit dem von ihm selbst gewählten Namen Palestrina bezeichnen werden, die Stelle als Sänger der päpst- lichen Kapelle ein, er trat sie am 13. Januar 1555 an. Zwei Monate später, am 23. März, starb Julius III., sein Nachfolger Marcellus II. überlebte ihn nur um 21 Tage. Der Tod des letzteren war für Palestrina, der einen Band 4 stimmiger Ma- drigale für ihn bestimmt hatte, ein großer Verlust, denn Marcellus war ihm wohlgesinnt. Kaum aber hatte der strenge Paul IV. den päpstlichen Thron bestiegen, als er Palestrina am 30. Juli mit noch zwei anderen Sängern, weil sie verheirathet und nicht geistlich waren, aus dem Collegio stieß, da derartige Individuen im Dienste der Kirche nicht bleiben könnten. Alle drei waren auf Lebenszeit angestellt und hätten nur eines schweren Verbrechens wegen entfernt werden dürfen. Die rücksichtslose Entlassung

aus dem Amte hatte Palestrina eine schwere Erkrankung zugezogen. Die kärglich bemes- jene päpstliche Pension konnte ihn und seine Familie nicht ernähren; sein Weib Lucrezia hatte ihm nach Baini vier, nach neueren For- schungen drei Söhne geboren. Da nahm er noch in demselben Jahre die Stelle als Kapellmeister an S. Giovanni im Lateran an, eine Stelle, die er 6 Jahre lang getreulich verwaltete. Noth und Sorgen stählten eine Arbeitskraft, denn unter den zahlreichen in diesen Zeitraum fallenden Kompositionen befinden sich einige seiner bedeutendsten Werke, so ein Band vierstimmiger Lamentationen des Jeremias, ein Band Magnificat, das achtstimmige Crux fidelis und vor Allem die Improperia, Gesänge, worin der gekreuzigte Christus den Juden ihre Undankbarkeit vorwirft. Das Wort selbst stammt vom italienischen improperio, zu deutsch Vorwurf. „Mir scheint nach einmaligem Hören," schreibt Mendelssohn in den Reisebriefen, „es sei eine der schönsten Kompositionen Palestrina's – ein Akkord verschmilzt sich sanft in den andern; in der Kapelle herrscht die größte Stille." – Und an anderer Stelle: „Ich konnte mir wohl erklären, warum die Improperien auf Goethe den größten Eindruck gemacht haben, es ist wirklich fast das Vollkommenste, da Musik, Ceremonien, Alles im größten Einklang steht." In der Gesammtausgabe bis jetzt noch nicht erschienen, liegen mir nur die beiden unvollständigen Berliner Ausgaben von Bote und Bock und von Schlesinger vor. Nach diesen theilt Palestrina

 die Sänger in zwei Chöre, die responsorienartig eintreten und sich erst im Miserere zur Achtstimmigkeit einigen. Man kann die Im- properia der Einförmigkeit der Melodie wegen als Psalmodien be- zeichnen, die ersten Hälften eines jeden Theiles bleiben in eiserner Konsequenz auf einem Dreiklange liegen, erst die zweiten Hälften befreien uns von dem Banne, der, durch die gleichbleibenden Akkorde veranlaßt, wie ein Alp auf uns lag. „Indessen war mir's doch an- genehm," schreibt M. Hauptmann, „daß Baini eben jene Sachen: das Stabat, die Improperia und »Fratres ego enim« unter die schönsten zählt." Er bekennt sich hiermit zu derselben Ansicht. Die Einheit, die der berühmte Musikgelehrte bei sonstigen Werken Palestrinas vermißt, aufgefaßt als Resultat einer gegensätzlichen Beziehung eines Ersten, auf die Musik bezogen: der Tonika, zu einem Zweiten, der Dominante, diese Einheit finden wir in den Improperien. Gegen- jätzlich bewegt sich der zweite Theil in der Dominante, Anfang und Ende in der Tonika. Am 1. März 1561 vertauschte Palestrina diese eine Stelle mit der als Kapellmeister der liberianischen Hauptkirche Santa Maria Maggiore, in welcher Stellung er 10 Jahre verblieb und den Höhe- punkt künstlerischen Schaffens erreichte. Die Improperia hatte er bereits im Jahre 1560 der päpstlichen Kapelle überlassen; aus Dankbarkeit für empfangene Wohlthaten, die ihm der Papst Pius IV. erwiesen hatte, überließ er im folgenden Jahre derselben Kapelle zwei Motetten: »Beatus Laurentius« (Band V, Seite 54), »Estote fortes in bello« und die Messe: »Ut re mi fa soll la«. (Band XII, Seite 165.) Das Tridentinische Koncil, welches von 1545 bis 1563 tagte, nahm in den Kreis seiner Besprechungen auch den allgemeinen Zu- stand der kirchlichen Musik auf, da eine Reinigung derselben für eine dringende Nothwendigkeit gehalten wurde. Der Beschluß lautete, daß üppige, unreine, auch weichliche Musik aus der Kirche zu ver- bannen sei. Pius IV. setzte nun nach dem Schlusse des Koncils eine unter dem Vorsitze des Kardinals Vitellozzo stehende Kongre- gation von acht Kardinälen ein, denen acht Sänger aus der päpst- lichen Kapelle beigegeben waren. Diese sollte die Anforderungen formulieren, welche, unter Observanz der Tridentiner Beschlüsse, an eine für die Kirche zuzulaffende Musik gestellt werden müßten. Man einigte sich darüber:

 1 daß weder Motetten noch Meffen mit Vermischung von fremden Worten gesungen werden dürften; 2 daß keine Meffen, welche über weltliche Themen und Lieder verfaßt, mehr gesungen und 3 daß Motetten über von Privatpersonen erfundene Worte auf immer von der päpstlichen Kapelle ausgeschlossen bleiben sollten. Die Forderung der Kardinäle, daß die heiligen Worte des Ge- anges unausgesetzt deutlich zu vernehmen sein müßten, stieß bei den Sängern auf Widerspruch denn, nähme man der Musik die Fuge und die Nachahmung, so würde derselben ihr eigenthümlichstes Element entzogen. Endlich wurde dadurch eine Einigung erzielt, daß man beschloß, ein Muster echter Kirchenmusik aufzustellen, und Palestrina, der durch die Improperien und die Messe »Ut re mi fa sol la« gezeigt hatte, daß er der Sache gewachsen sei,

wurde beauf- tragt, eine derartige Mustermesse zu schreiben. Gelänge es ihm, sowohl den Ansprüchen der Kongregation, sowie denen des Koncils zu genügen, so sollte die Figuralmusik, ein mehrstimmiger Gesang, der sich in Figuren über einen Cantus firmus ergeht, der Kirche erhalten bleiben. Er schrieb drei Meffen, die am 28. April 1565 zur Aufführung gelangten; die dritte errang den Preis, und die Figuralmesse war für die Kirche gerettet. Pius IV. soll sich über dieses Werk geäußert haben: „Dies seien die Harmonien des neuen hohen Liedes, welches einst der Apostel Johannes in dem jubelnden Jerusalem gehört hatte, von welchem ein anderer Johannes uns eine Idee in einem wandernden Jerusalem giebt.“ In dankbarer Erinnerung an den Papst Marcellus II. nannte Palestrina diese Messe Missa Papae Marcelli, widmete sie aber später mit anderen Messen zusammen Band XI) dem Könige Philipp von Spanien mit folgenden Worten: „Die nutzbringende und genußbereitende Handhabung der musi- kalischen Kunst ist noch mehr als alle übrigen menschlichen Wissen- schaften eine göttliche Gabe, die von Alters her durch die heilige Schrift gebilligt und gutgeheißen wird; darum erscheint sie auch mit Recht ganz besonders bei heiligen und gottesdienstlichen Dingen geeignet. Deßhalb habe ich nach vieljähriger, nicht ganz vergeblicher Beschäftigung mit dieser Kunst (wenn ich mich mehr auf fremdes als auf mein eigenes Urtheil stützen darf dem Rathe bedeutender und gottesfürchtiger Männer folgend. Mühe und Fleiß

 darauf verwenden zu müssen geglaubt, das Größte und Ehrwür- digte im christlichen Glauben, das allerheiligste Meßopfer, durch neue Weisen zu verschönern. Ich habe mit der möglichsten Sorgfalt an diesen Messen gearbeitet, um den Dienst zu Ehren des Allmäch- tigen und Allgütigen zu verherrlichen, dessen Gnade ich diese mir verliehene Gabe, so gering sie auch ist, zu verdanken habe.“- - - Als Beweis seiner Anerkennung erhöhte Papst Pius IV. die Palestrina früher bewilligte Pension und ernannte ihn am 1. Oktober 1565 zum Compositore der päpstlichen Kapelle, einen Titel, den er bis an sein Lebensende führte. Diese sechsstimmige, für Sopran, Alt, zwei Tenore und zwei Bässe geschriebene Preismesse nimmt natürlicherweise unsere Auf- merksamkeit in hohem Grade in Anspruch. Schon die Stimmen- zusammensetzung ist eine außergewöhnliche, in der Verdoppelung der Bässe lag die Möglichkeit, diese beiden Stimmen, unter Beibehalt ihres fundamentalen Charakters, bewegter führen zu können. Der musikalische Satz in dieser Messe ist ein zweifacher, einmal wie im Kyrie, Sanctus und Agnus Dei in der Gleichberechtigung, dann wie im Gloria und Credo in der chorisch verschiedenartigen Grup- pirung der Stimmen. Die Veranlassung dieser Gruppierung lag wohl in der Forderung einer deutlicheren Vernehmung der Text- worte, die dadurch erreicht wird, daß mehrere Stimmen dieselben gleichzeitig aussprechen. Der Melismen im Kyrie, Sanctus, Bene- dictus und Agnus Dei wegen ließ sich das Auseinanderreißen ein- zelner Silben nicht vermeiden, doch dieses mag den Kirchenvätern damals entgangen sein. Die eigenartige Wirkung, die diese Messe heute noch zu erzeugen vermag, hängt mit der chorisch verschieden- artigen Gruppierung eng zusammen. Was hier durch gleichzeitigen Einsatz der Stimmen für die kontrapunktische Arbeit verloren ging, mußte durch etwas Anderes ersetzt werden. Palestrina wählte das denkbar Einfachste: er kontrapunktiert Note gegen Note. Diese hier- durch entstehenden harmonischen Kombinationen von absoluter disso- nanzfreier Reinheit, diese Folgen unvermittelter, der Tonart ent- nommenen Dreiklänge versetzen uns unwillkürlich in eine andächtige Stimmung; wir vermögen nicht, uns dieser edlen, keuschen Ton- sprache gegenüber indifferent zu verhalten. „Andächtig und doch belebt ist der Gesang der einzelnen Stimmen,“ schreibt Winterfeld, „ergreifend sind die Harmonien, die bald in künstlichen Nachahmungen

 verflochten, bald zu drei-, vier-, ja fünfstimmigen Chören vereint wechselnd einander gegenüber stehen, oder alle vereint die bedeut- samsten Worte der heiligen Gesänge nachdrücklich einprägen. Diese Worte sind überall vollkommen verständlich, und die Schönheit des Ganzen ist eine heilige, nicht den Sinnen schmeichelnde.“ Dem Kardinal Hippolit Este, Herzog von Ferrara, dem Pa- lestrina sich verpflichtet fühlte, widmete er den ersten Band der Motetten mit folgenden Worten: „Die Musik übt eine große Gewalt über die Gemüther der Menschen aus und vermag dieselben nicht nur zu erheitern, sondern auch in jeder Beziehung zu leiten und zu

beherrschen, eine Behaup- tung, die schon die Weisen des Alterthums ausgesprochen haben und die sich auch heute noch bewahrheitet. Um so schärferen Tadel verdienen diejenigen, welche ein so großes und herrliches Geschenk Gottes zu leichtfertigen und nichtswürdigen Dingen mißbrauchen, um die Menschen, die doch an und für sich zu allem Bösen geneigt sind, zur Sinnlichkeit und Unsittlichkeit anzureizen. Was mich an- betrifft, so habe ich von Jugend auf vor dieser Unsitte zurück- geschreckt und ängstlich habe ich mich davor gehütet, etwas von mir ausgehen zu lassen, wodurch Jemand schlechter oder gottloser werden könnte. Um so gewisser ist es, daß ich in einem schon reifen und vom Greis nicht mehr entfernten Lebensalter meinen Sinn auf erhabene, ernste und eines Christenmenschen würdige Dinge richte. Als Pfand dieser meiner Gesinnung widme ich Dir, erlauchtester Fürst, dieses Buch, welches einzelne für die großen Feste bestimmte Gesänge ent- hält, denen ich hervorragende Kirchenmelodien zu Grunde legte.“ - Baini bezeichnet als die werthvollsten dieses Bandes die zwei 6stimmigen Motetten: »Viri Galilaeiquid statis« (Motetten, Band I, Nr. 25, Seite 105 zur Himmelfahrt des Herrn, und »Dum com- plerentur dies pentecostes« (Nr. 26, Seite 111) für das Pfingst- fest, ferner die 5stimmige »O beata et gloriosa trinitas« (Nr. 8, Seite 37) für die heilige Dreifaltigkeit. Dieselben werden noch heute in der päpstlichen Kapelle an den erwähnten Festtagen ge- jungen. Der erste Theil der im ersten transponierten Kirchentone geschriebenen Motette »Viri Galilaei« gliedert sich in zwei Abschnitte, deren erster in der Struktur Ahnlichkeit mit dem Gloria und Credo der Missa Papae Marcelli hat, bei den Worten »euntem in coelum« beginnt der zweite Abschnitt, der sich mit dem Motiv:

 =. . z- .- DH-HE-E-H einführt. In dem nun folgenden Alleluja bildet dieses in der Gegenbewegung: +++ - die Basis für die verwickeltsten Stimmenverschlingungen, während in dem Alleluja des zweiten Theiles das Motiv, nunmehr wieder in gerader Bewegung, mit sich kombiniert wird. Palestrina fühlte sich veranlaßt, dem Könige Philipp von Spanien noch einen zweiten Band Meffen (Band XII) zu widmen. Die Dedikationsurkunde hat für den Musiker weniger Bedeutung; in allgemeinen Redensarten drückt der Verfasser dem mächtigen Kö- nige die Gefühle der Ehrerbietung und Unterhänigkeit aus, er er- innert ihn an den Reichthum der spanischen Lande, wohl eine fein ausgedrückte Mahnung, da Philipp auf den ersten ihm gewidmeten Messenband zu Gunsten Palestrina's nicht reagiert zu haben scheint. Ob dieser zweite Band den gewünschten Erfolg gehabt haben mag, ist aus den uns vorliegenden Quellen nicht zu ersehen. Dieser Band enthält sechs Meffen, deren Entstehung, mit Aus- nahme der dritten und vierten, in eine frühere Zeit zu verlegen ist, von der Messe »Ut re mi fa soll la« wissen wir dieses genau. Im Vorworte macht der Herausgeber des Bandes auf den doppelten Kanon im Agnus Dei (Seite 47) der Messe »Primi Toni wegen des nur um eine Semibrevis entfernten Eintritts der dritten Stimme in der Unterquint als ein besonderes Kunststück aufmerksam. Als Gegenstück hierzu nenne ich den dreistimmigen Kanon") von W. A. Mozart: „Sie, sie ist dahin“. Liegt der Stimmeneintritt hier auch etwas entfernter, so steht er jenem an Kunstfertigkeit nicht nach. Das Motiv der Messe »L'homme armé« ist von den her- vorragendsten Komponisten zum Thema erkoren worden. Auch Pa- lestrina wählte es und hat in dieser Messe, wie sich Ambros aus- drückt, die allerfeinsten Feinheiten der Mensuralmusik verwerthet. Man kann nämlich diese Messe sowohl im geraden als im ungeraden Tripel- Takt singen, ohne daß hierbei die geringste Veränderung - Mozarts Werke, Serie VII, Nr. 42. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

 in der Wirkung stattfindet. „Neulich habe ich zum ersten Male ge- funden,“ schreibt Hauptmann, „was denn das l'homme armé, wor- über es so viele alte Meffen gibt, für ein Gesang ist; es ist, was ich auch oft bei Schülern kontrapunktischen Sachen zu Grunde lege: in Moll und Dur, und nun finde ich auch das Kyrie dieser Messe wieder über dies Thema, denn das Kyrie ist eben noch ganz Fuge in jener älteren Weise. Noch ist merkwürdig, daß diese beiden tiefen Stimmen sich immer unter- und übersteigen, daß eine so oft als die andere den Baß macht.“ Der letzte Passus ist unverständlich, denn auf diese Messe bezogen ist er nicht zutreffend. Die Missa »Repleatur os meum laude« ist wiederum eine kanonische, ähnlich der früher bezeichneten, hier noch künstlicher angelegt, es folgen sich Kanons auf der 8., 6., 5., 4., 3., 2. Stufe, im

Einklang mit der Antwort in doppeltem Werthe und endlich im zweiten Agnus Dei ein dreistimmiger in der Oktave und Quarte. Die Missa »Ut re mi fa soll la« hatte Palestrina schon früher dem Kollegium der päpstlichen Sänger verehrt, sie ist die letzte dieses Bandes. Wie der Titel besagt, ist der Messe die musikalische Skala: FFHFE als Thema zu Grunde gelegt. Dieses erscheint in einfachen und doppelten Werthen, in gerader und in der Gegenbewegung. Das Werk ist ein Meisterstück dadurch, daß, trotz Verwendung aller der Kunst zu Gebote stehender Mittel, wir niemals an dieselben erinnert werden. Den Glanzpunkt der Messe bildet das für zwei Soprane und zwei Alte geschriebene Crucifixus, das schon damals den Papst und die Kardinäle entzückte. „Als diese Töne zum ersten Male in der Sixtinischen Kapelle erklangen" – sagt Baini – „in jenem Heiligthume, das Baukunst und Malerei vor nicht lange erst neu verherrlicht hatten, erhoben diese Künste sich von ihren Sitzen, die, die den Improperien gleichsam einer unzeitigen Blüthe gegenüber ihren alten Stolz nicht abgelegt hatten, umarmten die Tonkunst, ihre Schwester, die alten Ehren ihr zollend, und größeres Entzücken ergriff die Anwesenden als zur Zeit Griechenlands jemals die Hörer der berühmtesten Tonkünstler oder dichterischen Sänger empfanden."

 Aus dem Jahre 1563 liegt uns der dem Kardinal Rudolphus Pius von Carpi gewidmete Motettenband (Band V, Abtheilung I) vor. Aus der Dedikation entnehmen wir folgende Sätze: „Viele bedeutende Männer, welche auf die Verherrlichung der Musik Mühe und Fleiß verwendet haben, bezeugen den großen Einfluß, dessen sich dieselbe sowohl in Betreff eines erwünschten Nutzens, wie eines edlen Genusses zu erfreuen hat. Darauf deuten auch jene von den Alten erfundenen Fabeln, nach denen selbst stumme und leblose Gegenstände von der Lieblichkeit des Gesanges ergriffen worden sein sollen. Deßhalb haben nicht mit Unrecht unsere weisen Vor- fahren die Musik als Würze zum Worte Gottes angewendet wissen wollen, damit diejenigen, welche frommer und gottesfürchtiger Sinn in die Kirche führt, durch den Zusammenklang der auf mannigfache Art geführten Stimmen und durch die Lieblichkeit des Gesanges selbst in ihr zurückgehalten würden. Wäre derselbe Fleiß auf die Ausschmückung geistlicher Lieder verwendet worden, wie er verderb- ten Weisen zu Theil wurde, so wäre es sicherlich besser mit den Verhältnissen der Menschen bestellt. Ich meines Theils, wenn ich auch meiner schwachen Kräfte mir vollkommen bewußt bin, habe keine angelegentlichere Beschäftigung, als daß ich die Gesänge, die im ganzen Jahr bald zu dieser, bald zu jener Zeit in der Kirche gesungen werden, musikalisch in der Weise zu gestalten suche, daß das Ohr durch dieselben einen anmuthigen Eindruck empfängt." – Eben wie obenerwähntes Crucifixus fanden auch diese 8stim- migen Motetten wohlverdienten Beifall. Pius IV. war als großer Musikfreund selbst darauf bedacht, das Unrecht, welches Palestrina durch die Entlassung aus der Ka- pelle der päpstlichen Sänger angethan worden war, seinerseits gut zu machen, indem er ihn im April 1571 zum Kapellmeister an der vatikanischen Hauptkirche zu S. Peter ernannte, und ihn damit in die früher bekleidete Stelle wieder einsetzte. Gleichzeitig trat Palestrina als Maestro in den Dienst des h. Filippo Neri, des Gründers der „Väter vom Oratorium". Im Jahre 1572 gab er einen zweiten Band Motetten (Band II) heraus, den er dem Herzog Gulielmo von Mantua widmete. Aus der Dedikationsurkunde ist folgender Satz hervorzuheben: „Darum weihe ich denn Deinem Namen diese kleinen Gaben, unter denen Du auch die eingeschobenen Erstlingsarbeiten meines Bruders und meiner Kinder zu prüfen nicht unterlaffen

 mögest." Baini giebt an, daß Palestrina vier Söhne gehabt habe: Angelo, Ridolfo, Silla und Jgino. Daß Igino sein Sohn war, steht fest; er überlebte den Vater und verschleuderte seine Werke; von Angelo hat E. Schelle, gestützt auf Erbschaftsdokumente, die er in der Stadt Palestrina aufgefunden, nachgewiesen, daß auch er ein Sohn Giovannis gewesen. Deßhalb ist nach obiger Widmungs- urkunde anzunehmen, daß Ridolfo oder Silla, welcher von Beiden, bleibt dahingestellt, nicht ein Sohn, sondern ein Bruder Palestrina's war. Den drei von Angelus, Sylla und Rudolfus Petraloysius komponierten Motetten: »Circuire possum Domine« (Nr. 12), »Do- mine pater« (Nr. 14) und »Confitebor tibi« (Nr. 15) mangelt der väterliche, bezw. brüderliche Geist, es sind kontrapunktische Übungen, die nur dadurch von Interesse sind, weil sie Giovanni in den Band

aufnahm. Welcher himmelweite Unterschied, wenn wir die folgende Motette »Peccantem me quotidie« (Nr. 16) mit diesen vergleichen. Das sind Tonverbindungen, die nur dem Munde eines gottbegna- digten Sängers entströmen konnten. Die musikalische Illustration der Worte »Miserere mei Deus« ist in der Motette »Tribularer, si mescirem« (Nr. 18) in eigenthümlicher Weise vollzogen worden. Baini lobt sie nicht, und ich muß gestehen, daß ich mir durch das bloße Lesen der Partitur, ohne die Motette gehört zu haben, kein rechtes Urtheil über ihre Wirkung zu bilden vermag. Palestrina legt den Cantus firmus in den zweiten Alt und intoniert: T- T + + == -z-+.-+.-+-E-+.- Mi - se. re. re me. i De. us Dieselbe durch Pausen unterbrochene Periode folgt nun neunmal hinter einander und zwar die ersten vier Male um einen Ton tei- gend, die letzten vier Male um einen Ton fallend, die Anfangs- noten lauten also: d, e, f, g, a, g, f, e, d. Vielleicht wirkt die Konsequenz ermüdend. Den dritten Band der Motetten Band III) widmete Palestrina Alfons II., Herzog von Ferrara und Modena, dem Bruder des in- zwischen verstorbenen Kardinals Hippolit, dem er den ersten Band der Motetten dedicirt hatte. Die Widmung ist in musikalischer Hinsicht ohne jedes Interesse. Sie betont nur den Dank, zu welchem der Verfasser dem hochangesehenen Namen Este verpflichtet sei, und ge- denkt in großer Verehrung des heimgegangenen Kardinals.

 Greifen wir aus diesem Bande die Gruppe der achtstimmigen Motetten heraus. Sie unterscheiden sich von den gleichstimmigen des zweiten Bandes dadurch, daß die Stimmen hier in zwei Chöre getheilt sind. Dort wird der Satz aus acht gleichberechtigten Ele- menten gebildet, hier ist er das Produkt zweier viergliederiger Fak- toren. Diese innere Verschiedenheit bei äußerlich scheinender Gleich- heit mag der Grund für die veränderte Schreibweise ein; in jenen schreitet die einzelne Stimme in lebendigen, in diesen der einzelne Chor in gemessenen Schritten einher. Diese zweichörigen Motetten: Surge illuminare Hierusalem, Lauda Sion, Veni sancte spiritus, Ave regina, Hodie Christus natus est und Jubilate Deo (Nr. 28 bis 33) gehören zu den hervorragendsten Kompositionen Palestrina's. Der zweite Chor bewegt sich in tieferer Lage als der erste, es ent- stehen durch den Wechselgesang der beiden Tonkörper abgestufte, durch den Zusammentritt der beiden Chöre vollgesättigte Klang- farben. Frei von jeder Künstelei, klar und durchsichtig in der Stimmführung werden diese Motetten, wie die Improperia, der Zeit zu trotzen wissen. G. Maria Nanini, Kapellmeister in S. Maria Maggiore, hatte in Rom eine Musikschule gegründet, in der er Schüler in den Ele- menten des Kontrapunktes unterrichtete. Auf seine Veranlassung nahm Palestrina eine Lehrerstelle an diesem Institute an, die musikalische Ausbildung der Schüler vollendend. In diesen Zeitraum fällt auch der Palestrina vom Papst Gregor XIII. gegebene Auftrag, das Antiphonar und das Graduale zu verbessern. Wenn er auch die Arbeit nicht selbst ausführte, sondern einem Schüler Guidetti, dem er rathend zur Seite stand, übertrug, so hat er doch die Oberaufsicht über dieselbe geführt. Am 21. Juli des Jahres 1580 starb seine Gattin Lucrezia, mit der er in äußerst glücklicher Ehe gelebt hatte. Ich will, soll Palestrina gesagt haben, nun gänzlich von der Musik Abschied nehmen: die Musik und die Trauer schicken sich nicht zu- jammen; ich will mich daher nur mit dem furchtbaren Gedanken meines letzten Endes beschäftigen, und damit die Welt wisse, daß ich dieses Entschlusses immer eingedenk sei, so soll das letzte meiner Werke die Motette sein: „An den Wassern Babylons saßen wir und weinten“. Palestrina änderte seinen Entschluß, denn schon im näch- sten Jahre widmete er dem Fürsten Buoncompagni zwei Bände, den ersten Band der 5stimmigen Madrigale und einen Band 4 stimmiger

 Motetten (Band V, zweite Abtheilung. In der Folge werde ich mich damit begnügen müssen, die in der Gesammtausgabe bis jetzt noch nicht enthaltenen, zum Theil überhaupt noch gar nicht ver- öffentlichten Werke nur mit dem Titel anführen zu können, so die Lamentationen, Litaneien, Madrigale und einen Theil der Meffen. In der Widmung obenbezeichneten Motettenbandes spricht Palestrina seinem hohen Gönner Dank dafür aus, daß dieser ihn zu Zusam- menkünften herangezogen hat, wo, wie es scheint, wissenschaftliche Themen besprochen wurden. In diesem Bande sind es besonders die für drei gleiche Stimmen, drei Soprane und einen Alt, geschrie- benen Motetten, die uns fesseln. In Erinnerung an seine verstor- bene Gattin

komponiert, meinen wir aus diesen Gesängen den Puls- schlag eines trauererfüllten Herzens, den Ausdruck größten Seelen- schmerzens zu vernehmen, ohne daß der angeschlagene Ton je sich ins Weichliche verliert. Die beiden nächsten Bände widmete Palestrina dem Papst Gregor XIII., den vierten Band der Meffen (Band XIII) und den vierten Band der Motetten (Band IV). Entnommen wurden die Texte für den 29 Motetten enthaltenden Band dem Hohen Liede Salomonis, dessen acht Kapitel, wenn auch nicht vollständig, sowie auch ohne strenge Beobachtung der Reihenfolge des der Vulgata entnommenen Bibelwortes, durchkomponiert wurden. Palestrina begab sich selbst zum Papst, mit der Bitte, die Widmung des Bandes, den er für Seine Heiligkeit gesetzt habe, anzunehmen. Der Papst lächelte bei diesen Worten und sagte: „Ich nehme gern dieses Werk an, und es wird nicht schwer halten, in dem Geschenke das Gemüth des Gebers zu entdecken.“ „Der Himmel gebe,“ antwortete Pierluigi, „daß, sowie ich mir Mühe gegeben, die göttlichen Freuden des Epithalamiums mit Feuer auszudrücken, mein Herz auch durch einen Funken der Liebe entzündet werden möchte!“ worauf er, nach- dem ihm der Papst den Segen ertheilt hatte, freudig und zufrieden von ihm schied. Die Dedikation lautet: „Nur allzu viele Dichter haben Lieder verfaßt, deren Inhalt eine Liebe behandelt, die christlichem Glauben und Namen entfremdet ist, aber selbst solche Dichtungen haben viele Musiker nicht ver- schmäht und ihre Kunst und ihren Fleiß darauf verwendet, dieselben musikalisch zu gestalten. Zwar haben sich die Autoren durch diese 9.

1 () S Paul Graf Waldersee. (20 Kompositionen bekannt gemacht, aber bei gebildeten und ernsten Männern durch die Wahl des unmoralischen Stoffes Anstoß erregt. Daß auch ich einstmals zu ihrer Zahl gehört habe, macht mich erröthen und erfüllt mich mit Kummer. Aber wenn auch Ge- jchehenes sich nicht rückgängig machen läßt, auch begangene Thor- heiten, wenn sie einmal ausgeführt sind, nicht mehr zurückgenom- men werden können, so habe ich doch meine Gesinnungen geändert. Deßhalb bearbeitete ich schon früher die Gesänge, die zum Lobe un- seres Herren Jesu Christi und seiner Mutter, der Jungfrau Maria, verfaßt sind; jetzt habe ich solche gewählt, die die heilige Liebe Christi und seiner Seelenbraut besingen, nämlich das Hohe Lied Salomonis. Ich habe in demselben einen lebhafteren Ton ange- schlagen, als ich sonst bei Kirchengesängen zu thun pflege, denn die Sache selbst schien es zu fordern.“ – In neuerer Zeit hat Adolf Thürlings, angeregt durch einen Aufsatz, der aus der Feder des nunmehr verstorbenen B. Gugler stammt und der in der Augsb. Allg. Zeitung, Beilage zu Nr. 362 vom 28. Dezember 1875, veröffentlicht wurde, 13 Motetten dieses Bandes ausgewählt, mit deutschem Texte versehen und für den Konzertgebrauch der Öffentlichkeit übergeben. *) Im Vorworte sagt er: „Die Cantica sind in der That keine Kirchenmusik im litur- gischen Sinne des Wortes, und der Verfasser des oben bezeichneten Aufsatzes hat selbst darin Recht, daß er es als gewiß hinstellt, daß Palestrina nicht einer lahmen Allegorie zu dienen gedachte, sondern das „Lied der Lieder“ aus vollem Herzen als Liebeslied sang. Frei- lich enthält Palestrina's Vorrede den Satz, daß die »Cantica« die „göttliche Liebe Christi und der Seele, einer Braut“ enthalten, aber das kann doch nur ein über dem Ganzen schwebender Gedanke sein, der dem Werke die übrigens schon in ihm selbst begründete absolute Reinheit verbürgt und ihm in seiner Anwendung die höhere Weihe giebt; aber musikalisch illustrierbar waren doch nur die dem Texte innewohnenden Einzelgedanken, und das ist eben das „Liebeslied“. So ist denn in all diesen Gesängen – um nochmals mit dem Ver- faffer jenes Aufsatzes zu sprechen – ein jugendlich frischer, bald freudig aufleuchtender, bald sehnsüchtig hinschmelzender Ton, eine Anmuth und Süßigkeit, von der die Wenigsten heute zu fassen ver- " Leipzig, Breitkopf und Härtel.

 mögen, daß sie überhaupt mit strengster Kontrapunktik vereinbar sei. Auf dem Ganzen aber ruht eine solche Unschuld, Erhabenheit und geistige Verklärung, dabei zeigt die Musik eine Präzision des Ausdrucks, reine Schönheit der Kantilene, Ebenmaß und Sicherheit des Aufbaues, daß wir in dem Hohen Liede eine der höchsten Kunstleistungen aller Jahrhunderte erblicken dürfen.“ Wenn es an und für sich ein löbliches Unternehmen ist, zur Verbreitung Pa- lestrina'scher Musik beizutragen, wenn es vollständig gerechtfertigt ist, den Motetten einen minder anstößigen deutschen Text zu sub- stituieren, da es doch immer bedenklich ist, Worte des

Hohen Liedes singenden Mädchen in den Mund zu legen, so kann ich mich mit dem Gedanken nicht befreunden, in Musik gesetzte Liebeslieder vor mir zu haben. In der Bezeichnung als Motette liegt ihre kirch- liche, wenn auch nicht liturgische Bestimmung, als weltliche Lieder gedacht, wären sie gewiß den Madrigalen eingereiht worden. Die in der Widmung zwischen den Gesängen des Hohen Liedes und den Lobgesängen (das sind die später komponierten Hymnen gezogene Parallele deutet darauf hin, daß auch erstere als canti spirituali gedacht sind. Wenn Palestrina selbst versichert, daß er sich Mühe gegeben habe, die göttlichen Freuden des Hochzeitliedes mit Feuer auszudrücken und den Stil des Werkes einen lebendigeren nennt. so glaube ich aus diesen Worten vorerst die Begeisterung zu er- kennen, die über ihn gekommen, als er diesen Text in Musik setzte, dann das ihn erhebende Gefühl, als er sah, daß der Wurf ihm gelungen war. Eine von anderen Motetten abweichende Schreib- weise lese ich nicht heraus; ebensowenig vermag ich mich zu der Auffassung Gugler's emporzuschwingen, wenn er z. B. sagt, der Anfang der Motette »Vulnerasti cor meum« klänge jedem empfäng- lichen Ohr als tiefer Liebeseufzer, oder, wenn er zu den Worten »Equitatui meo in curribus Pharaonis« in der Motette »Si igno- ras te« bemerkt, es werde durch ein einfaches rhythmisches Mittel das Stampfen der Roffe angedeutet. Die Stelle sieht so aus: + Mögen die Ansichten über Einzelheiten auseinandergehen, im Ganzen werden sie darin übereinstimmen, daß dieser Motettenband 9 Mr

 für alle Zeiten eine der hervorragendsten Erscheinungen in der ganzen Musikliteratur bilden wird. Diese Gesänge machten schon damals in der musikalischen Welt ein solches Auffehen, daß man Palestrina den Titel principe della Musica« beilegte. Von dem dem Papste Gregor XIII. gewidmeten Meffenbande (Band XIII) sei erwähnt, daß die sonst üblichen Überschriften feh- len, die Meffen sind einfach numeriert. Dies geschah wohl, um den Wünschen der früher besprochenen Kardinalskongregation nachzu- kommen. Die Widmungsurkunde lautet: „Daß Gottes Güte der Grund und die Ursache aller nur denk- baren guten Gaben ist, lehrt nicht bloß der Apostel, sondern auch die von demselben gnädigen Gotte uns verliehene Vernunft läßt uns darüber keinen Zweifel. Wenn wir aber die uns verliehenen Gaben dem, der sie uns geschenkt hat, nicht vergelten und zwar nicht bloß durch ein Lob und in Worten, sondern, was vor Allem noth thut, mit der That, so erweisen wir uns gerade in Betreff der Güter, die wir zum Lobe Gottes verwenden sollten, am undank- barsten. Seitdem ich zu dieser Erkenntnis gelangt bin, habe ich mir vorgenommen, alle mir zuerkannten Fortschritte in der Musik, deren Erlernung ich mich von Jugend auf gewidmet habe (meinen doch viele, daß ich in dieser Beziehung einiges geleistet hätte, wäh- rend ich selbst sehr wohl weiß, wie gering das ist), so gering sie auch immer seien, völlig zur Verherrlichung Gottes in Lobgesängen zu weihen. Da aber unter diesen die herrlichsten und Gott wohl- gefälligsten diejenigen sind, welche bei dem allerheiligsten Meßopfer gesungen werden, und vieles dahin Gehörige von mir komponiert worden ist, so habe ich die beifolgenden geringen Sachen ausge- wählt, um die Deiner Heiligkeit, dem Papste Gregor zu Füßen zu legen und mit Deiner Erlaubnis herauszugeben." – Eine seltsame Bearbeitung oder besser gesagt Verballhornisierung zu diesem Bande besitzt die Bibliothek zu Bologna, nämlich eine bezifferte Orgelstimme. Man denke ich das durchsichtige Gewebe Palestrina'scher Stimmen, gedeckt und auseinandergeriffen durch den Klang der Orgel. Eine seltsame Verirrung, und trotzdem ist diese Stimme für uns wichtig, weil wir aus derselben erkennen, in wel- cher Tonhöhe die Alten gesungen haben. Die wenigsten Werke Palestrina's können so, wie sie geschrieben, aufgeführt werden, es

 muß eine Transposition vorgenommen werden und zwar in den meisten Fällen nach unten hin, weil die Bäffe sehr hoch liegen. Hat man den Umfang einer jeden Stimme geprüft, so wird sich bei den meisten Werken eine Tonhöhe finden lassen, in der sämmtliche Stimmen in bequemer Lage liegen. An manchen Orten gelingt dieses aber nicht, dann helfe man sich dadurch, daß man wenigstens die äußeren Stimmen, Sopran und Baß, in eine angbare Lage bringt und die Mittelstimmen in sich dadurch unterstützt, daß man für Alt zu tief liegende Stellen durch Tenoristen, für Tenor zu hoch liegende durch Altisten ausführen läßt. Obenerwähnte Orgel-

stimme ist als ein Versuch anzusehen, die Schwierigkeit der Aus- führbarkeit Palestrina'scher Werke zu mildern. Sonstige Bearbei- tungen existieren nicht, werden auch nie gefertigt werden können; der polyphonen Schreibweise wegen können die Kompositionen un- jeres Meisters im Urtext nur gesungen oder gelesen werden. In diesem Mangel einer erleichternden Vermittlung, um die es sich doch schließlich bei den vielfachen Bearbeitungen der Werke unserer sonstigen musikalischen Klassiker handelt, dürfte hauptsächlich der Grund zu suchen sein, daß Palestrina's Werke, trotz der ihnen seit Jahrhun- derten gezollten Bewunderung, sich in der musikalischen Welt so wenig einzubürgern vermochten. Der Enkel des Königs Stephan von Polen, Fürst Andreas Bathorius, als Gesandter nach Rom gekommen und am 4. Juli 1584 zum Kardinal ernannt, lernte Palestrina kennen und zeigte für dessen Kompositionen besonderes Interesse, so daß letzterer sich veranlaßt fühlte, den in Vorbereitung befindlichen Motettenband (Band IV, Abtheilung II), den er eigentlich für den Papst Gregor XIII. bestimmt hatte, dem Kardinal zu widmen. In der Dedikations- urkunde werden dem Großvater sowie dem Enkel die größten Schmeicheleien gesagt. Für uns ist dieselbe nur insofern von Be- deutung, als in ihr auf frühere dem Prinzen überreichte musik- wissenschaftliche Arbeiten Bezug genommen wird, welche der Verfaffer sein Leben lang zwar mit wenig glücklichem Erfolge, aber mit großem Fleiße betrieben zu haben behauptet. Wir erkennen hier- aus, daß Palestrina auch auf diesem Felde thätig war. Doch nicht genug mit der Widmung, auch die erste Motette feiert das Batho- rische Königsgeschlecht durch folgende Textworte:

1 12 Paul Graf Waldersee. 24 Prima pars. Laetus Hyperboream volet hic concentus ad aulam. Et circum populis nuntia grata ferat: Romuleo juvenis fulget Bathorius ostro, Iam Vaticanae pars numeranda togae. Auctus honos illi, sed quem virtute tueri Regalisque domus nobilitate potest. Secunda pars. O patruo pariterque nepote Polonia felix! Saecula longa tibi servet utrumque Deus! Alter Sarmatiae invictis decus asserit armis, Alter sublimi religione nitet. Quam merito regni Stephanus gerit aurea sceptra. Purpurea Andream tam bene palla decet. Von düsterer Stimmung ist die zweite Motette »Paucitas dierum meorum«. Namentlich wehen uns in den beiden gleichen Theil- schlüssen zu den Worten: antequam vadam ad terram tenebro- sam et opert am mortis calligine sechzehn aufeinanderfol- gende Dreiklänge *) T EEX-FH- --- H "H====================== .- T- „. Ye T T TIL T D=========. - pr .- schaurig an. Als nach Gregor’s Tode Sixtus V. am 24. April 1585 den päpstlichen Stuhl bestieg, komponierte Palestrina zur Feier der Inthronisierung desselben eine 5stimmige Motette (Band VI, Nr. 5) und eine gleichfalls 5stimmige Messe unter dem Titel: Tu es pastor ovium (Du bist der Hirte der Schafe). Beide Werke fanden beim neuen Papst keine günstige Aufnahme, denn er soll geäußert haben: „Palestrina hat diesmal die Missa Papae Marcelli und die Mo- tetten der Cantica vergessen.“ Palestrina beeilte sich, den begangenen Fehler wieder gut zu machen und schrieb die Meffe: Assumpta est Maria. Sie kam am 15. August, als Sixtus selbst die heilige Messe in S. Maria Maggiore celebrierte, zur Aufführung. Nach dem Gottesdienste soll diesmal der Papst gesagt haben: „Das war heute wieder eine wahrhaft neue Messe, die kann nur von unserm

25 Giovanni Pierluigi da Palestrina und die Gesammtausgabe seiner Werke. 113 Pierluigi sein; am h. Dreifaltigkeitssonntage beklagte ich mich über seine Musik, aber heute bin ich mit ihm wieder ganz ausgesöhnt. Wir wollen hoffen, er werde unsere Andacht noch öfter auf so lieb- liche Weise zu erfrischen suchen.“ In unserer Ausgabe ist diese Meffe bis jetzt noch nicht erschienen, sie liegt uns aber in einer von Otto Braune (Leipzig, Breitkopf und Härtel) redigierten Partitur vor. Zu Grunde gelegt ist derselben die Melodie: - .- . 4- .- .- . ===== TT- + - - - - I——- T - - - - - I | I TI As. sum. pta est Ma-ri. a in coe. - -A-s- HF=========== A- _I TIT -. lum. Bewunderungswerth ist die Kunst, mit der diese, wenn auch an und für sich sehr melodische Weise gehandhabt wird. In elf aufeinander- folgenden, lang ausgesponnenen Sätzen erklingt sie, im geraden und ungeraden Takte, immer verschiedenartig umrankt, bei jedem Er- scheinen uns von neuem fesselnd. Auch in dieser Messe finden wir die verschiedenartigsten Chorgruppierungen, wodurch wunderbare Klangnuancen erzeugt werden. So wird das Christe eleison in tiefer, das Benedictus in hoher Chorlage angestimmt, hier eine Zusammensetzung von Alt, zwei Tenor und Baß, dort eine Ver-

einigung von zwei Sopran, Alt und Tenor. Zur selben Zeit hatte Sixtus den Gedanken gefaßt, das Amt des Vorstehers über die Kapelle, das bis dahin ein Prälat ver- waltet hatte, in die Hände eines Mitgliedes der Kapelle zu legen, und hatte Palestrina für diesen Posten ausersehen. Die Sänger, die sich in ihren Rechten gekürzt glaubten, widersetzten sich diesem Vorhaben, so daß der Papst sich genöthigt sah, sein Vorhaben, so- weit es unsern Meister betraf, aufzugeben. Dagegen hob er in der Bulle vom 1. September 1586 das bisherige Amt eines mit der Prälatur bekleideten Vorstehers auf und übertrug dem Kollegium die Befugnis diesen aus einer Mitte zu wählen. In diesem Zeitabschnitte entstanden außer einigen Messen das zweite Buch der 4stimmigen Madrigale (1586 und das erste Buch der Lamentationen, Werke, die sich vorläufig unserer Kenntnis ent- ziehen. In der Dedikationsepistel letzteren Buches, es ist dem Papst

 Sixtus V. gewidmet, entrollt Palestrina ein Bild einer traurigen Lage und beklagt sich darüber, daß durch diese der Druck vieler seiner Werke verhindert würde. Auf diesen Ausspruch hin sind alle die der Wahrheit entbehrenden Erzählungen zurückzuführen, die aus der angeblichen Armuth Palestrinas, als eines sensationellen Stoffes, Kapital zu schlagen suchen. Zu allen Zeiten wird es Künstler, selbst solche ersten Ranges, geben, denen es nicht immer gelingen wird, ihre Werke im Drucke vor sich zu sehen. Aus dem Jahre 1589 datiert der ebenfalls dem Papste Sixtus V. gewidmete Band der Hymnen (Band VIII). Die Dedikation lautet: „Nichts thue ich lieber, als wenn ich nach meiner Neigung mich mit derjenigen Musik, die ich mein Leben lang betrieben, beschäftigen kann, das heißt, wenn ich von Anderen so wenig als möglich ge- zwungen werde, die herrliche Kunst zu leichtfertigen Dingen herab- zuziehen. Ich halte daran fest das zu pflegen, worin das Lob Gottes am meisten enthalten ist und das durch ein Gewicht der Worte und Gedanken, wie durch die erprobte Würde und einiger- maßen auch durch die Kunst der Musik unterstützt, die Herzen der Menschen leicht zur Frömmigkeit anzustacheln vermag. Und von dieser Art habe ich schon Vieles veröffentlicht. Welche bessere Ver- wendung hätte ich für jene beiden Pfunde, die Gott mir verliehen und die herrlicher sind als alles Gold, Zeit und Talent, zumal der Apostel lehrt: Ermahnet euch selbst in Psalmen, Lobgesängen und geistlichen Liedern und danket von Herzen dem Herrn. Darum habe ich unlängst die täglichen Abendlobgesänge bearbeitet.“ – Sixtus V. hatte eine besondere Vorliebe für die alten grego- rianischen Kirchenweisen der Hymnen, man erzählt sich von ihm, daß er, in Nachdenken versunken, diese oder jene vor sich herzusum- men pflegte. Hierin liegt der Grund, daß Palestrina sich zur Kom- position des Hymnenbandes veranlaßt fühlte. Die Texte behandeln verschiedenartiges, es sind Lobgesänge auf Christus, die Jungfrau Maria, auf die Apostel und einzelne Heilige. In Vierstimmigkeit beginnend, sind die Schlußsätze, die sich durch Großartigkeit und Pracht auszeichnen, meist 5- und 6stimmig. Ein höchst lehrreiches Studium ist es, zu verfolgen, in welcher Verschiedenartigkeit die Kirchenweisen eingeführt werden. Bald sind sie in eine Stimme gelegt, bald auf verschiedene verheilt, dann erscheinen sie bald in langen gleichen Noten, bald rhythmisch geändert, endlich in kanoni-

 scher Beantwortung. Doch ist es nicht die Kunstfertigkeit, die diesen Gesängen Werth verleiht, es ist der Geist, der aus ihnen zu uns spricht. Herzog Wilhelm II. von Baiern, ein die Künste, namentlich die Musik begünstigender Fürst, der eine treffliche Kapelle unter der Leitung des Orlandus Laffus unterhielt, war Palestrina wohl- gewogen und hatte ihm ansehnliche Geldgeschenke gemacht. In Dankbarkeit hierfür widmete dieser ihm im Jahre 1590 den fünften Band der Meffen (Band XIV) mit folgenden Worten: „Es giebt viele Fürsten und Herren und hat deren immer ge- geben, welche die Musik als eine himmlische und göttliche Gabe in Ehren halten und welche durch ihre außerordentliche, Gemüth und Ohr entzündende Anmuth auf wunderbare Weise ergötzt werden. Überdies wüßte ich wahrlich kaum Jemanden, selbst wenn ich ver- gangene Zeiten mir ins Gedächtnis zurückrufe, der sich in Betreff des Eifers und in der Beschirmung der Kunst mit Dir messen könnte. Denn was geistig Begabte und reich Begüterte gewöhnlich auf müßige Spielerei und unnütze Belustigungen oder auf wenig nützliche Dinge zu verwenden pflegen, das widmet Du der heiligen Musik, indem Du keine Mühe und Ausgabe

scheut, um die gottes- dienstlichen Handlungen, denen Du täglich mit großer Frömmigkeit beiwohnt, durch Lieblichkeit und Macht des Gesanges möglichst feierlich zu gestalten. Wenn auch davon kein Aufhebens gemacht wird, wie es die ruhmredige Fama sicherlich durch alle Lande hin thut, so suchst Du doch von überall her durch reiche Belohnungen die trefflichsten Sänger aus, nimmt Dir zugesandte Arbeiten dieses Kunstgebietes freundlich auf und belohnt sie mit bewunderungs- werther Freigebigkeit. Da ich dies mehr als einmal an mir selbst erfahren habe und mich dafür Dir zu großem Danke verpflichtet fühle, so kann ich nicht umhin, Tag und Nacht darauf zu sinnen, wie ich diese Schuld abtragen und mich Dir dankbar erweisen könne. Wiewohl Du von musikalischen Werken einen solchen Überfluß hast, daß ich fast fürchten muß, wie man zu sagen pflegt, Eulen nach Athen zu tragen, so habe ich doch diesen neuerdings von mir ver- öffentlichten Band von Meffen Deinem hohen und erlauchten Na- men zu widmen gewagt.“ - Im VI. Jahrgang des Cäcilienkalenders (1881) hat Mich. Haller eine analytische höchst eingehende Besprechung der in diesem Bande

1 16 Paul Graf Waldersee. 2S enthaltenen Messe: Iste Confessor veröffentlicht. Nach dieser be- steht jede Strophe des Hymnus Iste Confessor Hymnus in der Vesper eines Bekenners) aus vier Versen, welche in sieben ver- schiedene Melodien getheilt sind: -, I. II HSH-HE-HF I - ste Con. fes. sor Do. mi. ni co-len-te III - -r IV. HSH-HEFFEH quem pi. e lau. dant po. pu - li per or. bem. V VI HSHEEHF= - -. - - - hac di. e lae. tus me - ru. 1t be. a - tas - VII .- * ===. scan. de. re se. des. Erwägt man, daß sämmtliche Sätze der Messe in derselben Ton- art, der hypomixolydischen, geschrieben sind, daß von den 369 Takten 260 dem Hymnus entnommene Stellen enthalten, so wird man nicht umhin können, staunend zu bewundern, wie es möglich ist, diesel- ben Gedanken immer wieder von Neuem erklingen zu lassen, ohne in Einförmigkeit zu verfallen. Der Gönner Palestrinas, der Papst Sixtus V., starb am 27. August 1590, nach 13tägiger Regierung Urbans VII. folgte ihm Gregor XIV. in der Regierung. Diesem letzteren widmete Pa- lestrina den VI. Band der Motetten, der das weltberühmte Stabat mater enthält. Für den Dichter desselben wird der Franziskaner - Der Gregorianische Choral kennt zwei Schlüffel, den C- und den F-Schlüffel. C-Schlüffel. F-Schlüffel. S======== ==s s HS . In ersterem heißen die Noten auf der betreffenden Linie C, in letzterem F.

29. Giovanni Pierluigi da Palestrina und die Gesammtausgabe seiner Werke. 117 Jakobus de Benedictis, im ersten Viertel des XIII. Jahrhunderts geboren, gehalten. Von jeher sind Versuche gemacht worden, den lateinischen Text ins Deutsche zu übertragen, vollständig geglückt ist wohl keiner; unsere Muttersprache ist eben nicht in der Lage, die Reimklänge, sowie die durch Anbringung desselben Vokales in meh- reren aufeinanderfolgenden Worten sich bildenden Affonanzen wieder- geben zu können. Doch dieser Urtext hat nicht nur zu allen Zeiten die Dichter, sondern auch die Musiker angeregt; ich erinnere nur an die Kompositionen des Stabat mater von Orlandus Lassus, Astorga, Pergolese, Rungenhagen und aus neuester Zeit an die von Rossini. Wir finden in dem Palestrina'schen Stabat mater wieder die Gliederung in zwei Chöre, die Anlage ist eine dreitheilige, der erste und der Schlußsatz sind im Alla breve-, der Mittelsatz im 3/4-Takte geschrieben. Im ersten Abschnitte treten die Chöre einander beant- wortend gegenüber, die Textworte werden nicht wiederholt, nur bei den Worten »O quam tristis et afflicta« und »Dum emisit spiri- tum« vereinen sie sich. Der Mittelsatz ist, einige wenige Noten ab- gerechnet, ganz in der ersten Gattung des Kontrapunktes geschrieben, im Schlußsatze sind es die verschiedenartigen Stimmenzusammen- jetzungen, bald 2 Soprane, 1 Alt und 1 Tenor, bald 1 Alt, 2 Tenore und 1 Baß, welche die eigenartigsten Klangschattierungen erzeugen. Ich kann nicht unterlassen, den letzten Takt des mystisch nachklingenden Creticus wegen hier besonders anzuführen. Der- selbe lautet: - - - - TE-T-T -HE E= H+ glo. ri. a . 2. H. *) = = Vom Jahre 1593 datiren mehrere bedeutende Werke, die 5stim- migen Offertorien, dem Abt Antonio von Baume gewidmet (Band IX), zwei Theile 4stimmiger Litaneien, das sechste Buch der Meffen, dem Kardinal Aldobrandini, der Palestrina unter vortheilhaften Bedin- gungen als Konzertmeister in seine Dienste genommen hatte, geweiht.

118 Paul Graf Waldersee. (30 Ferner ein Buch geistlicher Madrigale, der Gemahlin des Groß- herzogs von Toskana Ferdinand I., Christine von Lothringen, dar- gebracht. Es sind dies an die

heilige Jungfrau gerichtete Lobgesänge, die aus 30 durchkomponierten Strophen bestehen, das letzte Werk Palestrina's. Am 26. Januar 1594 erkrankte er an einer Rippen- fellentzündung, empfing am 29. das heilige Abendmahl und die letzte Ölung und verschied am 2. Februar in den Armen eines Beicht- vaters, des heiligen Philipp Neri. Die irdischen Reste Palestrina's ruhen in der Peterskirche in der Kapelle der Heiligen Simon und Judas. Eine Bleiplatte auf dem Sarge enthält folgende Worte: Johannes Petrus Aloysius Praenestinus, musicae princeps. Auf dem Sterbebette hatte Palestrina seinem Sohne Igino ein- geschärft, die noch ungedruckten Manuskripte zu veröffentlichen und hatte ihm die Mittel hierfür angewiesen. Als Igino jedoch wenige Tage nach des Vaters Tode erfuhr, daß Clemens VIII. die Absicht habe, die hinterlassenen Werke des Vaters drucken zu lassen, eignete er diesem den in Vorbereitung befindlichen siebenten Band der Meffen zu, mit der Andeutung, daß für die Herausgabe der sonstigen Werke ihm die Mittel fehlten. Der Papst erfuhr den wahren Sachverhalt, es unterblieb die Herausgabe, Jgino fiel in Ungnade und veräußerte nun die Manuskripte des Vaters, das für den Druck bestimmte Geld für sich behaltend. Baini erkennt in den Kompositionen Palestrina's 10 Stilarten. Es würde zu weit führen, dieselben hier einzeln aufführen zu wollen, denn durch eine derartige Klassificirung, wenn auch aus ihr die gründlichste Kenntnis der Werke spricht, wird doch nur der Weg, der den Künstler schließlich auf den Höhepunkt des Schaffens führt, in einzelne Abschnitte getheilt, und diese Entwicklungsperiode wird man bei jedem Meister beobachten können. Moritz Hauptmann faßt diese Auseinandersetzungen Bainis auf höchst geistreiche Art folgender- maßen zusammen, wenn er schreibt: „Baini giebt 10 verschiedene Stile an, das möchte zuvörderst verwirrend sein, aber 3 Arten lassen sich bei näherer Bekanntschaft leicht unterscheiden. In der ersten kommt er den Niederländern, seinen Vorgängern, noch nahe, sie be- zeichnet sich für unsere Ohren durch Harmoniemangel; die Me- lodien gehen ihren Gang neben einander fort, ohne eigentlich zum Akkord zu verschmelzen, harmonisch gehört sind sie trocken, schwer- fällig und unfügsam, diese sind durchaus kanonisch und fugiert. Die

 andere ist, entgegengesetzt bloß in simultaner Bewegung bestehend, für alle Stimmen, unserm Choral ähnlich; hier sind die Stimmen wohl, wie sich von selbst versteht, stets kantabel, aber die Bedingung der Melodie ist hier, wie dort der Harmonie, mehr eine negative, durch Ungehöriges nicht störend zu werden. Die dritte dann die Verbindung beider genannten zum Besten und Schönsten, was es in dieser Sphäre wohl geben kann und die wohl eben den Palestrina so hoch für alle Zeiten hingestellt hat: in diesem Stile ist die Missa Papae Marcelli geschrieben. Sehr schöne Sachen giebt es aber auch im zweiten Stile, z. B. das Improperia, was mich immer von Grund aus erquickt in seiner Simplizität.“ Die Hindeutung Hauptmann's auf den Choral legt es nahe, den größten Komponisten der evangelischen Kirche, Sebastian Bach, dem der katholischen, unserem Meister, gegenüber zu stellen. Gemein- schaftlich ist beiden, daß sie als Diener ihrer Kirchen den Grundton ihrer Gesänge dem Kultus derselben entnehmen, Palestrina dem gregorianischen, Bach dem evangelischen Chorale. Aber trotz der gleichen Grundlage (manche Melodie der römischen Kirche ist ja be- kannterweise von der evangelischen aufgenommen worden sind den- noch die Resultate grundverschiedene. Palestrina legt gewöhnlich die Kirchenweise in die Mittel-, Bach in die Oberstimme, dadurch wird sie bei ersterem gedeckt, bei letzterem gehoben. Man vergegenwärtige sich im ersten Satze der Matthäus-Passion (Bachs Werke IV, 7) die Einführung der Melodie: „O Lamm Gottes unschuldig“. Pa- lestrina war eine derartige Einführung des Chorales, die auch schwerlich in den Kultus der katholischen Kirche passen würde, fremd, deßhalb ist es ihm unmöglich, die gewissermaßen verschleierten Weisen so hervorheben zu können, wie Bach es bei obengenanntem Beispiele thut, in welchem wir den Ausdruck einer freieren kirchlichen, im Protestantismus wurzelnden Gesinnung erblicken dürfen. Verglei- chen wir speciell den Bach'schen Choral mit solchen Sätzen Pa- lestrinas, die ebenfalls in der ersten Gattung des Kontrapunktes geschrieben sind, also z. B. dem Gloria und Credo der Missa Papae Marcelli, so finden wir auf der einen Seite sprudelndes Leben, auf der andern stoische Ruhe. Die polyphone Schreibweise beider Meister ist insofern eine verschiedenartige, als bei Bach die real geführten

Stimmen sich arabeskenartig um eine harmonische Basis winden, die bei Palestrina

120 P. Graf Waldersee. G. P. da Palestrina u. d. Gesammtausg. f. Werke. (32 fehlt, deshalb erfordern die Gesangswerke Bach's eine General- baßstimme, Palestrina's lassen eine solche nicht zu. Man mache den Versuch einer Palestrina'schen Partitur eine Bezifferung beizu- fügen, so wird man bald erkennen, mit welchen Schwierigkeiten dies verknüpft ist. Es war Palestrina vergönnt die Triumphe, die eine Kompo- sitionen in der musikalischen Welt feierten, zu erleben; hierdurch angespornt, trachtete er darnach, immer Größeres zu leisten. Rastlos thätig, von der Natur mit den reichsten Geistesgaben ausgestattet, verwendete er diese zur Verherrlichung des Kirchendienstes. Meister des Kontrapunktes, wie nach ihm kaum einer, weiß er diesem geistiges Leben einzuhauchen, selbst den kunstvollsten kanonischen und fugierten Sätzen ist die Strenge der polyphonen Schreibweise nicht anzumerken. Wenn unsere Gesammtausgabe auch zunächst für den römischen Kirchendienst bestimmt ist, so wendet sie sich doch in zweiter Linie an diejenigen Musiker, die, überreizt durch unsere moderne enhar- monisch-chromatische Musik, eine wohlthätig wirkende Beruhigung für ihre aufgeregten Nerven aus derselben schöpfen mögen, endlich an alle Jünger der Kunst, die es gewiß in späteren Tagen nicht bereuen werden, die Werke Palestrinas in ernstester Weise studiert zu haben. .- -AT- s s . .- .- .- . .- .- FF. JEF -.N24 F .- .- C. - .

- „-3- Y- .- E --- F- J # ve 11 Richard Pohl. F .- . -- - s--s-: ichard # C S - -.- ,. -. Mafikal. Vorträge. V.

53 u. 54. Richard Wagner." Von Richard pohl. Ils am Abend des 13. Februar d. J. der Telegraph die Nachricht in die erschreckte Welt hinaustrug: WTA „Richard Wagner ist heute Nachmittag am .DNAI Herzschlag verschieden" - da traf Alle, Freund und Feind, diese völlig unerwartete Kunde wie ein Blitzschlag aus heiterem Himmel. - Welch unersetzlichen Verlust die Kunst dadurch erlitten, wurde nun plötzlich, wie durch Eingebung, Allen klar. Wer will, wer kann sein Erbe antreten? - In dieser einzigen Frage, die Niemand beantworten wird, liegt die ganze Größe unseres Verlustes. Jetzt regnet es Lobreden auf sein Grab! Jetzt will Niemand ihn jemals verkannt haben, ihm ernstlich zu nahe getreten sein. - Wir wollen an des Meisters Grabe mit diesen nicht rechten! Wir wollen uns und Allen nur klar und immer klarer zu machen suchen, was wir an unserem Meister besessen und mit ihm unwiederbring- lich verloren haben. Ist der Wahlspruch »Per aspera ad astra« irgendwo an seinem Platze, so ist er es bei einem Lebensbilde Richard Wagners. Durch * Vortrag gehalten im Litterarischen Verein zu Baden-Baden. 10 *

124 Richard Pohl. 4 Dunkel zum Licht, durch Kampf zum Siege - das war ein Los! Keiner hat heißer kämpfen müssen, um aus der Tiefe sich empor zu ringen - bis zu den Sternen hinauf! Ein weniger starker Geist, ein weniger großes Genie wäre zehnfach zerschellt an den unüber- sehbaren Klippen, die auf einer Lebensbahn ihm allenthalben ent- gegen starrten. Aber im Glauben an. Sein Ideal, an seine Kunst, an seine Mission hat er nie gewankt. Im täten Kampfe mit Widerwärtig- keiten und Hindernissen, oft der niedrigsten, elendeten Art; dabei nur auf sich selbst fußend, Alles nur aus sich heraus gestaltend und schaffend, oft ohne jede Hilfe, ja, ohne jedes Verständnis Anderer für das, was er erzielte; fast überall nur Zweifel, Miß- verständnissen, wenn nicht Unverstand und Böswilligkeit begegnend: - Wer hätte da nicht den Muth sinken lassen und die Hoffnung ver- loren? Aber je mehr er zu kämpfen hatte, desto mehr erstarkte er. Ein eiserner Wille, ein eiserner Fleiß, ein unverrückbares Ziel, ein unvertilgbares Ideal: so ausgerüstet wird man zum Reformator. Der nie zu brechenden Elasticität seines Geistes mußte aber auch die seines Körpers sich hinzugesellen. Wäre er früher er- legen - und die Meisten wären es sicher - so hätte er sein Ziel niemals erreicht. Sein Glücksstern hat ihn aber nicht verlassen. Gerade die letzten zwei Jahrzehnte seines Lebens waren die größten, die reichsten. Er ist auf der Höhe eines Glücks, seines Ruhmes gestorben; er stand an dem erreichten Ziele! Beneidenswerthes Los, beneidenswerther Tod! Zum Augenblicke

durft’ er sagen „Verweile dech, du bist so schön!“ – Es kann die Spur von seinen Erdentagen Nicht in Äonen untergehn! Wenn wir versuchen wollen, uns die hohe Bedeutung Richard Wagners für die Kunst im Einzelnen klar zu machen, so müssen wir uns vor Allem bescheiden, daß dies in den, hier uns ge- steckten engen Grenzen nur in einem beschränkten Maße möglich sein kann. Mit einem Künstler, über welchen bereits eine ganze Bibliothek geschrieben worden, kann man unmöglich an einem Abend fertig werden; Principien und Theorien, über welche seit nunmehr

5 Richard Wagner, 125 33 Jahren ununterbrochen debattiert wird, bewältigt man nicht in einer Broschüre. An die Zukunft hatte Richard Wagner appelliert, als er im Jahre 1850 aus dem Exile die Principien einer neuen Kunst in der epochemachenden Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“, uns zu- erst verkündete. Seine Gegner griffen damals dieses Wort sofort auf, um daraus eine Waffe gegen ihn zu schmieden. Sie nannten Richard Wagners Kompositionen „Zukunftsmusik“, indem sie spöt- tisch behaupteten, seine Musik sei ja für die Gegenwart nicht ge- macht, könne also auch von ihr nicht verstanden werden. Das Stichwort ist geblieben – aber die Zeiten haben sich ge- ändert. Die Zukunft Jener ist schon zur Gegenwart geworden, zur siegreichen Gegenwart. Ein Dritteljahrhundert, und mit ihm eine Generation, ist darüber hingegangen. Und ob unser Meister geleistet hat, was er verheißen, ob er bewiesen, was er behauptet – darauf giebt Bayreuth wohl die beste Antwort! Soviel ist doch wohl Jedem unmittelbar klar: daß eine Kunst- bewegung, welche seit 33 Jahren die musikalische und litterarische Welt fortwährend beschäftigt, welche die Presse unablässig im Athem hält, eine hochbedeutende und tiefgreifende sein muß. Eine so rasch lebende, schnell vergessende und ihre besten Kräfte so schnell ver- brauchende Zeit, wie die unsere, wäre über die Wagnerfrage längst zur Tagesordnung übergegangen, wenn diese nicht eine enorme Lebens- kraft besäße, wenn sie nicht eine nicht todt zu machende Fundamen- talfrage in unserem Kulturleben geworden wäre. Bedenken wir, welche außerordentlichen Wandelungen und Umwälzungen in den Anschauungen über Politik und Religion, über Kunst und Wissen- schaft, über industrielle und sociale Fragen seit 1850 an uns vor- übergezogen sind und vor unseren Augen sich vollziehen; bedenken wir andererseits, welchen Oppositionssturm Richard Wagners Theo- rie, wie seine Werke, ein Menschenalter hindurch auszuhalten hatten: so spricht die eine Thatsache, daß die Wagnerfrage heute nicht nur ebenso, sondern noch viel mehr wie ehemals auf der Tages- ordnung steht, wohl unzweifelhaft nicht nur für ihre hohe innere Berechtigung, sondern geradezu für ihre künstlerische Nothwen- digkeit. Sowohl die historische, als die ästhetische Berechtigung der Wagnerfrage in kurzen Zügen darzulegen, soll nun hier meine Auf- 1 0 :

126 Richard Pohl. (6 gabe sein. Dem Versuche einer Lösung glaube ich mich am ehesten dadurch nähern zu können, daß ich mit einem kurzen Rückblick auf die Geschichte der Oper beginne. Unsere heutige Oper ist eine sehr komplicierte Kunstform, an welcher drei Jahrhunderte und drei Nationen theils mit, theils gegen einander gearbeitet haben; bei deren Ausgestaltung wir dem- entsprechend auch ganz verschiedene Strömungen beobachten, die der Reihe nach die Oberhand gewonnen haben, mehrere Male den Ver- such einer Fusion machten, aber immer wieder nach verschiedenen Richtungen aus einander gingen – weil es unmöglich war, sie unter einem Gesichtspunkte zusammenzufaffen. Wir unterscheiden deutlich in der Oper eine akademisch strenge und eine gefällig äußerliche, eine einfach-naive und eine hochpathe- tische, eine populäre und eine künstlerische Richtung. Hierzu treten die spezifischen Stileigenthümlichkeiten, welche die romanischen Völker vom germanischen Stamme von jeher unterschieden haben: daraus ein einheitliches Ganze zu gestalten, wäre eben so unmöglich, wie wenn wir versuchen wollten, aus den Baustilen der verschiedenen Zeitalter und Nationen einen einzigen, normalen zu gestalten! Die Oper, als Kunstform, existiert noch nicht dreihundert Jahre. Ihr Geburtsland war Italien, ihre Geburtszeit die der Renaissance. Was wir jetzt als „italiänische Oper“ kennen, ist so außerordentlich verschieden von ihren ersten Anfängen, daß man kaum für möglich halten sollte, daß beide Kunstgattungen auf demselben Boden ent- standen sind. Sie gingen von total verschiedenen Gesichtspunkten aus; ihr Anfang war viel bedeutender, folgerichtiger, als ihre Weiterentwickelung. Die ersten italiänischen Opern waren ein Produkt der ästheti- schen Reflexion; sie entstanden aus einer

bestimmten Theorie, gleichsam aus einem kulturhistorischen Bedürfnis, und find' zugleich aristokratischen und gelehrten Ursprungs. In den Salons der Grafen Bardi und Corsi zu Florenz stellte man sich die Aufgabe, das musikalische Drama der alten Griechen wieder aufzu- finden und neu zu beleben. Wie das Zeitalter der Renaissance über- haupt dadurch charakterisiert wird, daß es die hohe Kunstblüthe des klassischen Alterthums aufs neue hervorzurufen suchte, so strebte

 jener Kreis von Künstlern und Gelehrten darnach, die unbekannte Musik wieder zu finden, welche die Tragödien des Aischylos und Sophokles begleitet hatte. Da uns aber Nichts davon überliefert worden, versuchte man diese Musik aus der Theorie zu rekonstruieren. Daß diese Versuche nach musikalischer Seite ziemlich dürftig ausfallen mußten, war eben kein Wunder. Denn nicht nur, daß der damalige musikalische Stil noch in engen harmonischen und stren- gen formalen Grenzen gehalten war, sondern die Instrumentalmusik war auch so gut als noch nicht vorhanden. Vieles mußte erst neu geschaffen, erfunden werden, und dieser Gestaltungsproceß konnte nur langsam vor sich gehen, aber keinesweges als Resultat eines philosophischen Raisonnements. – Dennoch war in diesen Versuchen ein lebensfähiger Kern, eine gesunde Reaktion. Es galt, aus dem Banne der Kirchenmusik, die bis dahin. Alles beherrschte, endlich einmal heraus zu kommen; es war eine Erhebung des Einzelgesanges gegen den permanenten mehrstimmigen Gesang; eine Reaktion der naturwahren Empfindung, des dichterischen Gedankens gegen den for- malen Kontrapunkt, welcher die Dichterworte völlig gleichgültig behandelte, und das Verständnis des Textes geradezu erstickte. Die Erfinder dieser neuen Kunstgattung nannten diese, äußerst treffend, dramma per musica, „musikalisches Drama“. – Diese Bezeichnung sagte in voller Prägnanz, was man wollte und suchte, aber freilich nicht, was man gefunden hatte. Erst 250 Jahre später kam der Künstler, welcher, mit allen Errungenschaften einer großen Vergangenheit ausgerüstet, und diese Errungenschaften noch wesent- lich vermehrend, das Ideal des musikalischen Dramas für uns ge- schaffen hat. Es war freilich nicht mehr das altgriechische Drama, welches jene Italiäner gesucht hatten – aber es war die moderne Wiedergeburt desselben, im Geiste unserer Musik. Ganz dem antiken Geiste entsprechend, in welchem die ersten Komponisten des dramma per musica – Peri und Caccini – sich zu versenken suchten, waren auch dessen Stoffe gewählt: Dafne, Euridice, Orfeo. Es ist bemerkenswerth, daß man später, als man längst davon abgekommen war, in der Oper das altgriechische Drama zu verwirklichen, doch an den antiken Stoffen immer noch festhielt, fast als einziges noch bemerkbares Kennzeichen, wovon man ausgegangen war. Als Gluck nach 150 Jahren zum zweiten Male auf das Ideal eines musikalischen Dramas zurück-

 griff, und nunmehr es seiner Verwirklichung schon wesentlich näher führte, waren es wiederum antike Stoffe, die er musikalisch behan- delte: Orpheus, Alceste, die beiden Iphigenien. Der eigentliche erste Opernkomponist war der Venetianer Monteverde, ein musikalisches Genie, das in jeder Beziehung reformatorisch eingriff. Monteverde empfand sehr richtig, daß die sogenannte „Monodie“ der gelehrten Florentiner, d. h. die durch einzelne Akkorde spärlich begleitete musikalische Deklamation der Textworte, welche eine eigentliche Melodiebildung principiell aus- schloß, und dadurch zur „Monotonie“ wurde, nicht genügen konnte. Er suchte einerseits nach abgerundeten Formen, andererseits nach reicherem Accompagnement; so wurde er der Vater der Instrumen- tationskunst und der Begründer der Cavatine, aus welcher sich die Gesangsformen der Arie, des Duetts c. nach und nach gestalteten. Damit war aber auch zugleich dem bel canto das Thor ge- öffnet, und die neapolitanische Schule, unter ihrem Begründer A. Scarlatti, trat sofort in Opposition zu der Schule der Flo- rentiner und Venetianer; sie erhob die absolute Melodie auf den Thron. Die Sänger wurden die Hauptpersonen, der Komponist war nur noch ihr Diener; der Begriff des naturwahren Ausdrucks verschwand ganz und gar; der Kunstgesang verdrängte den dra- matischen Gesang. So ging es mehr und mehr abwärts; die italiänische Oper wurde endlich zu einem Virtuosenstück, und damit hörte ihre Entwickelung auf. Unterdessen hatte das dramma per musica seinen siegreichen Einzug in Frankreich gehalten; es kam mit den Medicis nach Paris. Mazarin fand in dieser neuen Kunstgattung ein vortreffliches Mittel zur Unterhaltung des

Hofes. Sowie die Oper aber zu einer höfi- schen Kunst erhoben ward – die sie, fast ausschließlich, durch lange Zeit" geblieben ist – wurde sie der Tummelplatz für Luxus und Glanz. Dekorationspracht, Ballet, große Aufzüge wurden eine wesent- liche Bedingung der Oper –- Frankreich haben wir die Ausstattungs- Oper zu verdanken, aus der die sogenannte „Große Oper“ sich entwickelt hat. Die Lorbeeren der Italiäner ließen die Franzosen nicht ruhen; sie wollten ihre eigene National-Oper haben. Die Anhänger der selben knüpften wiederum an den reineren Stil des musikalischen Dramas an; Lully und Rameau, die Begründer der französischen

9 Richard Wagner. 12) Nationaloper, traten wieder in Opposition zu der neapolitanischen Gesangsschule. Es begann eine neue Reaktion zu Gunsten der Wahrheit des dramatischen Ausdrucks, unterstützt durch das hohe Pathos der französischen Poesie. Die Koloratur ward streng ver- pönt, der deklamatorische Gesang kam wieder zu Ehren. Von den Deutschen war es Gluck, der dieser Schule sich anschloß und sie zum künstlerischen Höhepunkte führte. Bezeichnend ist es aber, daß der deutsche Gluck Paris zum Schauplatz einer Reformen wählte und französische Texte komponieren mußte. Paris war eben die tonan- gebende Opernbühne für ganz Europa; von dort aus ging die Mode und der Ruhm. Die Italiäner wollten sich aber ihre Opernherrschaft nicht ent- reißen lassen. Es entspann sich ein förmlicher musikalischer Krieg, der die Kunstwelt, wie das Publikum, in zwei feindliche Lager spaltete, die ebenso erbittert kämpften, wie die Wagnerianer und Anti-Wagnerianer. Da es den Italiänern mit ihrer Opera seria und semiseria, wie sie sich aus dem dramma per musica ent- wickelt hatte, nicht mehr glücken wollte, schufen sie die Opera buffa,. eine neue Stilgattung, welche neben der großen Oper, die ein aus- schließlich französisches Privilegium geworden war, sich behaupten konnte. Die Opera buffa – deren Schöpfer Pergolesi mit einer »Serva padrona« war – wurde zwar von den eifersüchtigen Fran- zosen gleichfalls verdrängt. Aber die Gattung konnten sie nicht mehr verbannen, sie hatte schon zu tiefe Wurzel gefaßt. Also wurde auch die Opera buffa französirt; sie erschien als Opéra comique auf der Pariser Bühne; Monsigny und Grétry wurden ihre wichtigsten Repräsentanten. So sehen wir, daß in der Zeit von 1600 bis 1760 – also in anderthalb hundert Jahren – die Oper bereits 5 Entwicklungs- stadien durchlaufen hatte: vom Dramma per musica war sie zur italiänischen Opera seria und semiseria übergegangen; dann zur französischen Großen Oper, zur Opera buffa und Opéra comique. Noch fehlte eine eigentliche Volksoper im Gegensatz zur Hof- oper – und diese entstand, im Liederspiel, in Deutschland. Solange die Oper ein privilegierter Luxus der Höfe war, blühte die italiänische Oper auch an allen deutschen Höfen, welche be- kanntlich sämmtlich darnach strebten, das Muster von Versailles zu

130 Richard Pohl. 10 kopieren. Während aber die Franzosen sich von den Italiänern emancipirten, gelang dies den Deutschen nicht; sie blieben in der flachen italiänischen Manier befangen. Der berühmteste damalige deutsche Opernkomponist, Hajje, wußte auch nichts Besseres zu thun, als in der italiänischen Manier zu komponieren. Die Ver- suche von Mattheson, Telemann und Händel, in ernsterem Stil sich dem musikalischen Drama wieder zu nähern, drangen nicht durch, weil die Höfe keinen Geschmack daran fanden. Gelten doch die Höfe heute noch als Protektoren der italiänischen Oper. Hän- del ging nach England, konnte aber auch dort gegen die Italiäner nicht aufkommen, und so ging er zum Oratorium über, dessen unbeschränkter Herrscher er wurde. Aber gerade in Hamburg, wo Lejjing das deutsche Drama reformierte und von den Franzosen befreite, sollte auch eine Reaktion gegen die italiänische und französische Oper entstehen, die freilich nur sehr langsam Fuß fassen konnte – eben weil sie von den Höfen nicht protegiert wurde, und sich unter ärmlichen Verhältnissen von unten herauf arbeiten mußte. Die einfache, natürliche Empfindung, die naive, volksthümliche Weise machten endlich auch ihre musikalischen Rechte geltend: in dem „Singspiel“, wie es in Hamburg von Franck und Keiser geschaffen wurde. Diese Gattung hatte die nächste Verwandtschaft mit der französischen komischen Oper; nur war das deutsche Sing- spiel viel einfacher und harmloser, auch nachdem es durch Adam Hiller und Dittersdorf schon zu größerer Vollkommenheit aus- gebildet worden war. So standen die verschiedenen Operngattungen sich theils er- gänzend, theils feindlich gegenüber, als das größte

musikalische Genie, Mozart, auftrat. Wie Ungeheures er in seiner kurzen Lebenszeit von 35 Jahren geleistet hat, ist ohne Beispiel. Abgesehen von einer erstaunlichen Produktivität in allen specifisch musikalischen Gat- tungen der reinen Instrumentalmusik, wurde er auch der Schöpfer der deutschen Nationaloper, und zwar der komischen und der tragischen zugleich. Auf Schritt und Tritt hatte er gegen die Ita- liäner anzukämpfen; daß er ihren mächtigen Einfluß, wenigstens äußerlich, nicht vollständig überwinden konnte, geht daraus hervor, daß er – um eine Koncession an den Zeitgeschmack zu machen – zu seinen reformatorischen Meisterwerken „Figaros Hochzeit“ und

11 Richard Wagner. 131 „Don Juan“ italiänische Texte wählen mußte. Mozarts Genie zeigte sich auch darin, daß er an die besten ihm vorangegangenen Meister anknüpfte, und doch bei jedem seiner Werke eine künst- lerische Selbständigkeit so zu wahren wußte, daß er jede Gattung, die er in Angriff nahm, auch sofort reformierte. Die Spitze der Reform der Operia seria war Gluck, der die deutsche Tiefe und den deutschen Ernst an die Stelle des hohlen französischen Pathos gesetzt hatte. An Gluck knüpfte Mozart zunächst in einen heroischen Opern an; am ersichtlichsten in einem „Idomeneo“, aber noch deutlich er- kennbar im 2. Finale des „Don Juan“. Von Anfang an legte aber Mozart mehr Gewicht auf das melodische Element, während Gluck das deklamatorische mehr bevorzugt hatte; Mozart folgte hierin dem Drange einer durch und durch melodischen Natur, aber auch dem Muster der besten Italiäner in der Opera buffa, welche durch Paisiello und Cimarosa sich wesentlich gehoben hatte. Mozart's melodischer Quell floß so reich und unversiegbar, daß er den Wettkampf getrost wagen konnte. So entstanden die Muster der komischen Oper: »Cosi fan tutte« und „Figaros Hochzeit“ Mozart erkannte aber auch die Macht des deutschen Singspiels; er veredelte und erhob es zu einer neuen, selbständigen Gattung in der „Entführung aus dem Serail“ und in der „Zauberflöte“ – beide auf deutsche Texte komponiert, und die Zauberflöte schon weit über das Singspiel hinaus bis zur ersten deutschen großen Oper ausgestaltet. Der Einfluß Mozarts war ein ungeheurer: er hatte die deut- sche Oper in allen ihren Gattungen mit einem Schlage selbständig gemacht. – Aber welche Gefahren es hat, ein Genie nachzuahmen, zeigte sich auch hier. Alle wollten jetzt mozartisch komponieren, und da sie das nicht konnten, so warfen sich eine Nachahmer nur auf das melodische Element, und damit gerieth die Oper sofort wieder in die Gefahr der Einseitigkeit. Mozart hatte es vermocht, die Errungenschaften Glucks im deklamatorischen, tragischen Stil, die melodisch-gesanglichen Reize und die graziösen Formen der Ita- liäner, die urwüchsige, volksthümliche Art des deutschen Singspiels in einer Hand zu vereinigen – das gelang aber keinem wieder, der nicht ein Mozart war. Die Gattungen fielen wieder auseinander, die Richtungen spal-

132 Richard Pohl. 12 teten sich. Noch einmal gewannen die Italiäner die absolute Ober- herrschaft in Deutschland – es war dies dem Genie Rossinis vorbehalten, der sogar in der Opera seria den verlorenen Einfluß wiedergewann, aber freilich nur für kurze Zeit. – Seine heroi- schen Opern haben sich längst überlebt; nur in der Opera buffa hat er ein unvergängliches Muster im „Barbier von Sevilla“ ge- schaffen, und in seiner letzten Oper „Tell“ verleugnete er selbst einen früheren italiänischen Stil. Hier war er offenkundig zur franzö- fischen Oper übergegangen, und hier hat er sich behauptet, weil er sich einer Operngattung anschloß, die, nach der Besiegung der Ita- liäner, das Opernterrain allein beherrschte. Die Franzosen hatten an ihrer großen Oper tätiger fort- gearbeitet wie die Deutschen, und hatten uns hier den Rang ab- gewonnen. Eine ununterbrochene Reihe bedeutender Komponisten hatte dieses Gebiet immer erfolgreicher ausgebildet, ich nenne nur Méhul, Cherubini, Spontini, Halévy und Meyerbeer – letzterer zwar ein Deutscher, aber aus der italiänischen Schule hervorgegangen, und sodann, nach Rossinis Vorgang, zur fran- zösischen großen Oper übergetreten. Meyerbeer war musikalischer Kosmopolit, und so gelang einem großen Talent das Außerordent- liche, daß er sowohl auf der französischen, wie auf der deutschen Bühne sich zum Wortführer emporschwang. Die Vorzüge der französischen großen Oper führte er bis zum Höhepunkt, trieb sie aber auch ins Extrem, und gelangte so zu einer prunkenden Äußer- lichkeit, einem falschen Pathos, einer raffinierten Effektarbeit, die zur Dekadenz führen mußte. Über die „Hugenotten“ ist er nie hin- aus gekommen; „Dinorah“ und „Afrikanerin“ zeigten nur noch die

Schwächen dieser Richtung, die, wie eine alternde Kokette, desto mehr durch falsche Reize zu wirken suchte, je mehr die wahren ihr abhanden gekommen waren. Ein wesentliches Hindernis für eine gedeihliche Fortentwickelung der deutschen Oper bildete auch die französische komische Oper, eine Kunstgattung, für welche die Franzosen entschieden die größt Begabung besitzen, so zwar, daß sie hier unbedingt die erste Stelle einnahmen. Nachdem mit dem ersten Napoleon die heroische Oper in ihrem tragischen Pathos und ihren antiken Stoffen vom Schau- platz verschwunden war, trat die französische komische Oper, als echt nationaler Genre, in ihre vollen Rechte ein und wurde durch Boiel-

 dieu, Auber und ihre Nachahmer so erfolgreich kultiviert, daß dadurch die deutsche komische Oper in ihrer Ausbildung fast voll- ständig lahmgelegt wurde. Dieser dominierende französische Ein- fluß macht sich noch heute geltend. Am schädlichsten wirkte die Operette, die von Offenbach ebenso wie Meyerbeer ein Deut- scher über Paris in Deutschland importiert wurde – charakteristisch genug der einzige Kunstgenre, welcher unter dem dritten Napoleon aufkommen konnte. Seitdem wurden und werden wir mit Operetten überschwemmt, in denen jetzt auch die Deutschen Erstaunliches leisten. Die Operette, das entartete Kind des naiven Singspiels, eine Kari- katur der komischen Oper, ist jetzt zwar im Abwirthschaften begriffen, und die feinere komische Oper von Bizet, Delibes c. gewinnt die Oberhand. Aber immer sind es wieder die Franzosen, die hier das Terrain beherrschen, so zwar, daß wir in einer mehr als halb- hundertjährigen Periode eigentlich nur zwei Komponisten deutscher ko- mischer Opern besessen haben, die sich dauernd behaupten konnten: Lortzing und Nicolai. Beide sind aber schon längst todt, und ein siegreicher Nachfolger auf diesem an sich so dankbaren Gebiete ist nicht vorhanden, da wir die Operetten von Strauß, Suppé c. nicht zu der feineren komischen Operngattung zählen können. Dieser französischen Masseninvasion gegenüber war es ein Glück, daß in Deutschland zwei Genies erstanden waren, deren enormer geistiger Potenz es gelang, die deutsche Oper in eine ganz neue Bahn zu lenken, in der sie keine ausländische Konkurrenz jemals zu fürchten hatte, weil wir hier auf specifisch deutschem Boden stehen: Beethoven und Weber. Beethoven hat nur eine Oper geschrieben, „Fidelio“ – aber diese eine Oper ragt über alle empor. Beethoven war der einzige, der es wagen konnte, direkt an Mozart anzuknüpfen, ohne jemals in die Gefahr zu kommen, im Mozart'schen Stile befangen zu blei- ben. Von der erschütternden Tragik, von der überwältigenden Leidenschaft, dem tiefen Ernste Beethovens finden wir bei Mozart nichts Ahnliches; er war zu lebensfroh dazu. Um den tragischen Eindruck noch zu vertiefen, tritt bei Beethoven ein wesentliches Element hinzu, das er erst neu geschaffen hat: die gewaltige Aus- drucksfähigkeit der Instrumentalmusik, der ganz neue Beet- hoven'sche symphonische Stil. Wie sich die Mozart'sche Sym- phonie zur Beethovenschen verhält, so auch das Mozart'sche Opern-

 orchester zum Beethovenschen. Die große Leonoren-Ouverture, die Introduktion zum zweiten Akt und die Kerkerscene im „Fidelio“ stehen nach der instrumentalen, wie nach der dramatischen Seite so unerreichbar hoch, daß uns hierdurch eine ganz neue musikalische Welt eröffnet wurde. Wirkte so Beethoven ganz direkt erlösend durch ein erhabenes Beispiel im „Fidelio“, so gewann er auch indirekt durch eine Symphonien einen gewaltigen Einfluß auf die Umge- staltung des Stiles im modernen Orchester. Die Instrumentalmusik, die selbst bei Mozart doch immer nur eine sekundäre Rolle gespielt hatte, wurde nunmehr ein gleichberechtigtes Hilfsmittel zur Erhöhung des dramatischen Ausdrucks; sie erhielt eine selbständige Gewalt in der Oper, von der Gluck noch keine Ahnung gehabt hatte. Das zweite Genie war Weber, der, gleichfalls an Mozart und zwar an die „Zauberflöte“ anknüpfend, seinen eigenen Weg einschlug, der so echt deutsch war, daß er damit die deutschen Herzen für immer gewann. Weber wurde der Schöpfer der romantischen Oper, einer ganz neuen Kunstgattung, die bis dahin noch nirgends auf getreten war. Den Italiänern ist sie immer fern geblieben; die Franzosen haben sie erst den Deutschen nachgebildet. Hier, wie im Singspiel, war der deutsche Genius der Erfinder. Und Weber ging ja auch vom volksthümlichen Singspiele aus; im „Freischütz“ mit seinen Volksliedern ist es noch deutlich erkennbar. Weber hatte jedoch das richtige Gefühl, daß er hierbei nicht stehen bleiben dürfe. Er griff in den deutschen Opernstil bewußt- voll reformatorisch ein; er wollte ein Kunstwerk schaffen, das

dem Ideal des musikalischen Dramas, das man nun schon über 200 Jahre suchte, möglichst nahe kam – und er schrieb die „Eury- anthe“. Wenn Weber sein Ideal damit noch nicht vollständig erreichte, so lag das zunächst an dem unglücklich gewählten Textbuch, welches große dramatische Schwächen hat und in keiner Weise muster- gültig ist. Dies schadete dem Erfolge der Oper – Weber wurde dadurch irre gemacht und ging wieder einen Schritt zurück, indem er den „Oberon“ schrieb, der, trotz aller Schönheiten, doch im Stile bedeutend unter der „Euryanthe“ steht, indem er wieder an den „Freischütz“ anknüpfte. Es war aber nicht das Textbuch allein, das den Verständnis und der Aufnahme der „Euryanthe“ zu Webers Zeit hinderlich war; der Stil dieser Musik war auch so neu, daß er vom Publikum

 nicht verstanden wurde. Weber war hier weiter gegangen, als alle seine Vorgänger; er hatte sich hier schon einer Einheit des drama- tischen Stils genähert, wie die Beethoven im „Fidelio“ noch nicht aufzuweisen hatte, da Beethoven den verbindenden Dialog, und in einzelnen Sätzen die kleineren Mozart'schen Formen beibehalten hatte, über die Weber vollständig hinausgegangen war. Der Weber sche Stil in der „Euryanthe“ ist der relativ reinste dramatische Stil, den wir bis dahin finden. Aber Weber war doch zu sehr Melo- diker – und zwar ein Melodiker von Gottes Gnaden, wie Mozart und Schubert – um nicht der absoluten Melodie zu Gunsten des dramatischen Ausdrucks noch zu viel Koncessionen zu machen. Er gerieth dadurch auf innere Widersprüche, welche die Einheit des Stiles noch immer störten. Trotzdem aber stand Weber in diesem Werke hoch über seiner Zeit, eben so wie Beethoven im „Fidelio“. Beide Opern blieben auch lange unverstanden. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß Weber vermuthlich die „Euryanthe“ nie geschaffen hätte, wenn nicht Beethovens „Fidelio“ ihr vorangegangen wäre. Was von Weber bis Wagner im deutschen Opernstile geleistet wurde, war nur sekundärer Art. Die Opernfrage wurde nicht weiter gefördert, sondern nur im Weber'schen Sinne ausgebaut, theilweise aber auch wieder verwässert. Die romantische Oper behauptete das Feld – ihre beiden begabtesten Vertreter waren Spohr und Marschner, von denen der weiche Spohr das lyri- sche Element, der leidenschaftliche Marschner das dramatische mit besonderem Talent ausbildete. Franz Schubert, dieser melodi- sche Krösus, hatte zu wenig Neigung für breite dramatische For- men, um irgendwie maßgebend in die Opernfrage eingreifen zu können; das Singspiel lag seinem Talente näher, als die tragi- sche Oper. Unter allen Versuchen, der Weber'schen „Euryanthe“ nahe zu kommen – denn darüber hinaus kam keiner – ist nur noch Schu- mann's „Genoveva“ zu nennen. Schumann empfand ganz richtig, wo der Hebel eingesetzt werden mußte, um den dramatisch-musika- lischen Stil in einer vollen Reinheit zu gestalten. Aber er war zu sehr Epiker, um echter Dramatiker werden zu können; er empfand auch zu subjektiv, um zu einer objektiven Charakteristik in der Dar- stellung gelangen zu können. Die „Genoveva“ wurde Schumanns Schmerzenskind; – er gab die Oper auf. Mendelssohn war

 klarblickend genug, um es nicht einmal auf eine Probe ankommen zu lassen. Er wollte seinen Ruhm nicht aufs Spiel setzen und begnügte sich mit der Komposition eines Finales zur „Loreley“, das in Konzertaufführungen seinen wohlverdienten Platz behauptet. Unterdessen war, bis dahin nur erst einem engeren Kreise be- kannt, ein dramatisches Genie erstanden, dem bald alle weichen mußten, die seit Beethoven und Weber für die Bühne geschaffen hatten – und zwar nicht nur die Deutschen, sondern, wenn auch noch so widerstrebend, endlich auch die Franzosen. – Wir sind bei Richard Wagner angelangt. Wenn wir den Entwickelungsgang Wagners verfolgen, so sehen wir, wie organisch er sich in die allgemeine Entwickelung einreihte, wie allmählich, aber mit welch enormer Konsequenz und Stätigkeit, er sein Ziel verfolgte und wie er – weil er nicht auf halbem Wege stehen blieb – auch der Erste war, der es wirklich erreichte. Die ersten 30 Jahre von Richard Wagners vielbewegtem Leben bieten kein erfreuliches Bild. Seine Schicksale ähneln hier denen von so manchem jungen, hochbegabten Musiker, der von seinem Be- rufe ganz erfüllt ist, aber umherirrt, „weder Glück noch Stern“ hat und keinen festen Grund findet, auf dem er sicher fußen und weiterbauen kann. Viele gehen in diesen Irrfahrten zu Grunde; die Wenigsten erreichen mehr als ein kleines Amt, einen beschränk- ten Wirkungskreis, und die Meisten bescheiden sich auch dabei. Für Richard Wagner waren aber die ersten 30 Jahre seines Lebens – in denen Viele sich

schon ausgelebt haben – gleichsam nur die Vorgeschichte eines Künstlerlebens, die Urzeit seiner Entwicklung, das Traumleben vor dem Erwachen. In engen bürgerlichen Verhältnissen wurde er am 22. Mai 1813, in einem kleinen Hause im Brühl zu Leipzig, als neuntes und letztes Kind seiner Eltern geboren. Sein Vater war Polizei-Aktuar und starb noch in demselben Jahre. Seine Mutter eine geborne Johanna Beetz vermählte sich zwei Jahre später wieder, mit dem Schauspieler, Portraitmaler und Schriftsteller Ludwig Geyer, wel- cher aus dem kleinen Richard „Etwas machen wollte.“ Die Familie zog nach Dresden. Aber auch der Stiefvater starb, als Richard erst sieben Jahre alt war, und die Erziehung des Knaben war nun ganz der Mutter anheimgegeben.

17 Richard Wagner. 137 Der allererste Bildungsgang Richards war von dem anderer junger Leute keineswegs verschieden. Er besuchte in Dresden die Kreuzschule, denn er wollte studieren und galt in der Schule "als ein guter Kopf in litteris; an Musik wurde nicht gedacht. Sein Stiefvater hatte ihn zum Maler machen wollen, Richard war aber sehr ungeschickt im Zeichnen; heimliche Versuche im Klavierspielen fielen eben so wenig ermunternd aus. Mit 11 Jahren wollte Richard Dichter werden; zwei Jahre arbeitete er an einem großen Trauerspiele nach dem Vorbilde Shakespeares, nachdem er zuvor Tragödien nach griechischem Muster entworfen hatte. Unterdessen hatte die Familie Dresden wieder verlassen und war nach Leipzig zurückgezogen; Richard besuchte die Nikolaischule, wurde hier aber „faul und lüderlich“ (wie er selbst erzählt, weil ihm nur noch ein großes Trauerspiel am Herzen lag. Höchst charakteristisch für den künftigen Dichterkomponisten ist es nun, daß er ein großes Trauerspiel auch sofort mit Musik aus- statten wollte; Beethovens Musik zu „Egmont“ hatte ihn dazu be- geistert. Weber („Freischütz“) und Beethoven Symphonien waren schon damals eine Ideale; sie sind es immer geblieben. Er studierte nun heimlich Generalbaß und faßte schon damals den Entschluß, Musiker zu werden, was harte Kämpfe mit einer Familie ver- ursachte, als diese endlich dahinter kam. Dennoch setzte er seinen Willen durch (er war damals 16 Jahre alt geworden) und erhielt nun theoretischen Unterricht bei einem tüchtigen Musiker, dem er aber viel Noth machte, weil Richard die Theorie zu trocken und langweilig fand. Er zog es vor, Ouverturen im größten Stile zu komponieren, von denen eine sogar im Leipziger Theater zur Auf- führung kam – und durchfiel. Jetzt fürchtete seine Familie, daß auch als Musiker „nichts Gescheidtes“ aus ihm werden würde, und Richard bezog die Universität, nicht um sich einem Fakultäts-studium zu widmen, sondern um Philosophie und Ästhetik zu hören. Diese Kollegien vernachlässigte er aber ebenso wie die Musik. Richard gab sich einem wilden Studentenleben hin, das ihn jedoch bald genug anwiderte. Dies führte zu einem glücklichen Wendepunkt in Richards Jugendleben. Er kam zur Besinnung und raffte sich auf; er fühlte die Nothwendigkeit eines streng geregelten Studiums der Musik, und die Vorsehung ließ ihn in dem trefflichen Kantor an der Thomas- Musikal. Vorträge. V. 11

138 Richard Pohl. (18 schule in Leipzig, Theodor Weinlig, den rechten Mann finden, der ihm Liebe zum ernsten Studium einflößte und einen tüchtigen Kontra- punktisten aus ihm machte. Damals lernte Richard auch Mozart erkennen und lieben; bis an sein Ende gehörte die „Zauberflöte“ zu seinen Lieblingsopern, die noch im November 1880, bei seiner letzten Anwesenheit in München, auf Wagners speciellen Wunsch zur Aufführung kam. Die Früchte des ernsten Studiums bei dem wackeren Thomas- Kantor blieben nicht aus. 1831 erschien (bei Breitkopf und Härtel) eine „höchst einfache und bescheidene“ Sonate in B-dur als Opus 1 jetzt in neuer Ausgabe); in demselben Jahre entstand eine Konzert- Ouverture, die Richard nach Beethoven'schem Muster komponiert hatte mit Fuge in C-dur), und die 1833 im Gewandhaus „mit auf munterndem Beifall“ aufgeführt wurde. 1832 entstand eine Sym- phonie nach Beethoven's und Mozarts Vorbildern; sie wurde in der Leipziger Euterpe, sodann auch im Gewandhaus (1833) und in Prag aufgeführt, wohin Wagner, eben so wie nach Wien, reiste, um in diesen Musikstädten neue Anregung zu gewinnen, die er aber dort nicht fand. Als 1834 Mendelssohn an die Spitze der Ge- wandhaus-Konzerte in Leipzig berufen wurde, übergab diesem der junge Komponist vertrauensvoll die Partitur einer Symphonie – es war aber nie mehr die Rede davon, und die Partitur ging ver- loren. Erst vor Kurzem wurden durch einen Zufall die einst für die Prager Aufführung ausgeschriebenen Stimmen in Dresden wieder

entdeckt. Richard Wagner ließ daraus eine neue Partitur zusam- menstellen und führte am letztvergangenen Weihnachten, zum Ge- burtstage seiner Gattin Cosima, die Symphonie, genau ein halbes Jahrhundert nach ihrer ersten Aufführung, unter seiner Direktion in Venedig auf. Diese Jubiläumsaufführung im engsten Familien- kreise war überhaupt die letzte, die der verewigte Meister von einem seiner Werke gehört hat. Nach Vollendung dieser Symphonie wandte sich der junge Komponist sofort der Oper zu. Sein älterer Bruder Albert Wagner Vater von Johanna Jachmann und Franziska Ritter, Opernsänger und Regisseur in Würzburg, den er 1833 besuchte, um ein ganzes Jahr dort zu bleiben, regte ihn zur Komposition der romantischen Oper „Die Feen“ nach Gozzi's Märchen „Die Frau als Schlange“) an. Weber war hier Wagners Vorbild; in den Ensembles erschien

 Vieles gelungen, in Konzerten aufgeführte Bruchstücke gefielen – aber die Oper gelangte nirgends zur Aufführung. Nach einem ver- geblichen Versuche am Leipziger Theater gab Wagner selbst ein Werk auf. Er erfuhr also hier genau das Schicksal aller jungen Opernkomponisten: „Wir sind durch die Erfolge der Franzosen und Italiener auf unserer heimathlichen Bühne außer Kredit gesetzt, und die Aufführung unserer Opern ist eine zu erbettelnde Gunst.“ Diese bittere Erfahrung einerseits, und andererseits der außer- ordentliche Eindruck, den ihm Wilhelmine Schröder-Devrient als Romeo in Bellinis unbedeutender Oper machte, bewirkte in dem damals erst 21-jährigen Komponisten eine seltsame Veränderung. Er glaubte in der Vereinigung und Vervollkommnung der charakte- ristischen Seiten des italiänischen und französischen Opernstils den Schlüffel zum Geheimnis des Opernerfolges gefunden zu haben. Für Richard Wagner ein ganz merkwürdiger Übergangspunkt in seiner Entwicklung! Später glaubte er eine Zeit lang, sein Heil in der großen Oper nach Pariser Muster zu finden. Nach dieser Richtung schuf er dann einen „Rienzi“. Lange hat er gesucht und gerungen, bis er das Echte, Wahre nirgends anderswo, als in sich selbst, gefunden. Erst als er nach keinem Muster mehr, sondern nur aus sich heraus, ganz selbständig schuf, wurde unser Richard Wagner geboren. Bis dahin hatte er aber noch schwere Wander- und Leidensjahre zu überstehen – die bittersten seines Lebens! Die volle Misere der Opernwirthschaft an kleinen Bühnen, das ganze Elend eines mittellosen, unbekannten Musikers in einer fremden Weltstadt mußte er erst noch bis zur Hefe auskosten! Das „junge Deutschland“ spukte zu jener Zeit Richard Wagner in allen Gliedern; er saß in Leipzig an der rechten Quelle. Schon die Juli-Revolution hatte auf ihn sehr revolutionierend gewirkt; damals war der 17jährige Jüngling schnell zu der Überzeugung gelangt, jeder strebsame Mensch dürfe sich eigentlich nur noch mit Politik beschäftigen. Diese Passion, von welcher er durch die kom- menden Leidensjahre gründlich kuriert zu sein schien, lebte 1848 wieder in ihm auf, wurde dann aber für eine weiteren Lebens- schicksale leider sehr verhängnisvoll. Nach der Juli-Revolution war sie weniger gefährlich; damals wurde mehr auf dem Papiere, als auf den Barrikaden revolutioniert. Nichts war natürlicher, als daß die literarische Bewegung Gutzkows,

 Laubes u. A. den jungen Feuerkopf in ihre Kreise zog; freund-schaftliche Beziehungen zu Heinrich Laube (dem Herausgeber der „Zeitung für die elegante Welt“) waren das bleibende Ergebnis, das für Richard Wagner in so fern fruchtbar wurde, als er durch Laubes Einfluß sich zuerst zum Schriftsteller heranbildete. Er schrieb für dessen Zeitung Auffätze und Korrespondenzen, sowie eine autobiographische Skizze. Auf die sonstige Kunstentwicklung Richard Wagners konnte Laube keinen Einfluß gewinnen. Beider Streben war zwar die Reformation der deutschen Bühne; aber so grundverschieden wie ihre Naturen, waren auch die Ziele, die sie sich gesteckt und auch erreicht haben: Laube Realist, Wagner Idealist; Laube das Heil im modernen Drama suchend, Wagner das einige in der Romantik und im Musikdrama findend. Auch war Laube viel zu wenig musikalisch, um die Bedeutung Wagners beurtheilen zu können, und überdies theilte er mit Gutzkow, Kühne, Dingel- stedt die instinktive Abneigung dramatischer Dichter gegen eine selb- ständige Geltung der Musik auf der Bühne, sobald sie mehr sein will, als bel canto, rhythmische Aufregung, angenehme Unter-haltung und Ausstattungsgelegenheit. Laube und Wagner kamen dadurch bald ganz auseinander. Der Verkehr mit dem jungen Deutschland blieb dennoch für Wagner nicht ohne musikalische Folgen, freilich nur in indirekter Weise. „Ardinghello“, „Wally“, „Das junge Europa“

lockten zum Lebensgenuß; die Berechtigung der Materie war proklamiert, und auch Wagner lernte sie lieben. Dieser Umschlag aus dem romanti- schen Mysticismus in den praktischen Materialismus ist nichts Un- gewöhnliches. Der junge, feurige Musiker machte auch diese Metamorphose durch, uud gelangte damit ganz naturgemäß beim Champagnerschaum des „Esprit“ in der Kunst an. Alles war damals in Gährung, weßhalb der phantasievolle Kopf des jungen Musikers nicht? Weber, Beethoven, Mozart wurden (glücklicherweise nur vor- übergehend) bei Seite gedrängt durch die Franzosen und Italiäner – das genaue Abbild der deutschen Opernbühne in den dreißiger Jahren. – Es ist merkwürdig, daß gerade in jenen Zeiten, wo unsere größten Künstler das Tieffte, Weitgreifendste schufen, der Abstand zwischen dem, was sie wollten und dem, was die Menge wollte, immer am größten war. In Beethovens und Weber's letzter, größter Zeit waren Rossini, Auber c. obenauf. Wie ansteckend solche Zu-

21 Richard Wagner. 141 stände wirken, zeigt gerade die Sinnesänderung des jungen Wagner, der, als er nun seine zweite große Oper, „Das Liebesverbot“ (nach Shakespeares „Maß für Maß“), begann, nichts Besseres zu thun wußte, als sie in dem damals beliebten pfiffigen französischen Stile zu schreiben. Auch den vorwiegend ernsten Stoff modelte er im Sinne des jungen Europa um: die freie Sinnlichkeit errang den Sieg über puritanische Heuchelei durch sich selbst. In demselben Jahre (1834)" trat der 21jährige Komponist in das praktische Leben ein. Er nahm die Musikdirektor stelle am Magde- burger Stadttheater an, um doch auch „ein Amt“ zu haben. Anfangs gefiel ihm das Theatertreiben. Es machte ihm Freude, zu dirigieren, die Werke nach seinem Sinne herauszuarbeiten, und da ein Ge- schmack gerade damals nichts weniger als skrupulös war, so genirte es ihn auch nicht sehr, daß der Theaterkaffe zu Liebe die übrigens trotzdem sehr schlecht bestellt war) weniger auf den Werth, als auf die Zugkraft der Opern Bedacht genommen werden mußte. Daß bei Wagner die innere Reaktion gegen solche Zustände bald genug ein- treten würde, war vorauszusehen. Indessen war auch jene schlimme Zeit zum Guten für ihn. Wagner hätte vielleicht den großen Ge- danken der Reform des deutschen Opernwesens nicht so energisch, jedenfalls nicht so früh erfaßt, wenn er die frivole Kouliffenwirth- schaft nicht so gründlich an der Ouelle kennen gelernt hätte. Im März 1836 kam das „Liebesverbot“ auf dem Magdeburger Theater zur Aufführung – gerade noch vor Thorschluß, bevor das Theater bankerott wurde. In 10 Tagen wurde die Oper Hals über Kopf einstudiert – sie blieb hauptsächlich deshalb ohne Wirkung. Der Meister selbst hat das Geschick dieser ersten Opernaufführung äußerst lebendig geschildert. Der Magdeburger Aufenthalt hatte noch weitere Folgen für Wagners Zukunft. Er verlobte sich dort mit der schönen, jungen Schauspielerin Minna Planer, mit der er sich noch in demselben Jahre verheirathete. Minna Planer ist ihm eine treuergebene, auf- opferungsfähige Gattin gewesen, welche alle Sorgen und Ent- behrungen, in Paris selbst die bitterste Noth, lange und getreulich mit ihm getragen hat. Aber sie war eine prosaische, gut bürgerliche Natur, die ihren Gatten nie begriff, und einen weitgreifenden Ideen, einen hochfliegenden Plänen hätte zum Hemmschuh werden müssen, wenn R. Wagner durch irgend etwas überhaupt zu hemmen gewesen 1 1 Nr

142 Richard Pohl. (22 wäre. Das Ende war denn auch, daß er sich – freilich erst viel später – von ihr trennte. 25 Jahre haben diese Beiden, die so wenig zu einander paßten, zusammen gelebt und versucht, mit einander auszukommen. Nachdem das Magdeburger Unternehmen verunglückt war, suchte Wagner eine andere Stellung. Er fand sie vorübergehend in Königs- berg (wo er sich auch verheirathete) und sodann bei Holteis Theater in Riga. Kleinlichste Sorge für den Lebensunterhalt, täte Kämpfe mit materieller Noth zehrten seine Kräfte damals auf – künstle- rich fruchtbar konnten deshalb jene Jahre nicht für ihn werden. In Magdeburg hatte er kleinere Werke, ein Festspiel (Ouverture, Chöre und Melodram) und eine Columbus-Ouverture komponiert und aufgeführt; in Königsberg eine Ouverture »Rule Britannia«, in Riga eine »Polonia« – sie blieben sämmtlich ungedruckt und auch sonst ohne weitere Verbreitung. König Ludwig von Baiern und Frau Cosima Wagner sind im Besitz der Manuskripte. Riga war für die Zukunft von Wagners Kunst noch am frucht- barsten. Er entwarf dort das Textbuch zu „Rienzi“ und komponierte bereits die ersten zwei Akte. Der Ekel an dem kleinlichen Theater- treiben hatte ihn aber schon so erfaßt, daß er beim „Rienzi“ nur noch an die „große Oper“ dachte. Er stellte hier absichtlich musika- lische und scenische Bedingungen, die „Rienzi“ davor schützen

muß- ten, in Provinzialtheatern abgespielt zu werden. Den Text zu einer kleinen komischen Oper, „Die glückliche Bärenfamilie“ (nach 1001 Nacht, an der er schon zwei Nummern komponiert hatte, warf er wieder bei Seite, als er gewahrte, daß er auf dem besten Wege war, in Adam's Spuren zu wandeln. Schon seit zwei Jahren war Wagners Ziel Paris; er hatte, natürlich ohne Erfolg, versucht, mit Scribe in Verbindung zu treten. Den „Rienzi“ hatte er offenbar im Hinblicke auf Paris geschaffen. Als sein Kontrakt mit Holtei zu Ende ging, warf er alles hinter sich und bestieg mit seiner Frau und mit einem treuen Neufundländer Hund ein Segelschiff, um über London nach Paris zu reisen. Für einen jungen unbekannten Musiker, ohne Mittel, ohne Empfehlungen, nur mit Talent und frischem Muth ausgerüstet, ein fast tollkühner Entschluß! R. Wagner spielte va banque. Er wollte und mußte aus den bisherigen Verhältniffen heraus, so weit weg wie nur möglich; er suchte einen durchaus anderen Boden für

 sein Talent, und glaubte ihn nur in der Metropole Frankreichs finden zu können. Noch niemals ist eine langwierige, beschwerliche Fahrt auf stür- mischer See, durch die gefahrvollen Schären Norwegens hindurch, so fruchtbar für eine Künstlerphantasie, so folgenreich für die Weiter- entwickelung der Kunst geworden, wie die Richard Wagners auf seiner Flucht von Riga nach Paris. Hier, „mit Gewitter und Sturm“, wurde unseres Meisters ureigenstes Leben zum ersten Male erweckt; zwischen Brandung und Klippen wurde ein erstes Werk empfangen, das den unmittelbaren Stempel seines Genius trug: „Der fliegende Holländer“. Zur Welt kam es erst zwei Jahre später. Aber die Frische, die Wahrheit der ersten Konception ist ihm unverändert erhalten geblieben. Es weht uns aus dem „Holländer“ die erquickende Seeluft des Nordens entgegen, die ihn erzeugte: der gesunde Rea- lismus in der Tonmalerei ist hier mit einem schwärmerischen Idea- lismus gepaart, der in Sentas bestrickender Gestalt einen hoch- poetischen Ausdruck erhielt. Wer die Sprache dieser Töne versteht, der kann aus ihnen wohl den einstigen Schöpfer des „Rheingold“ schon heraushören. Und doch, welch unendlich weiter Weg mußte bis dahin noch zurückgelegt werden! Richard Wagner, in Paris sein Glück, seine Zukunft suchend – welch seltsames Bild, welch räthelhafter Schicksalsweg! Wir sehen hier wieder, wie schwer selbst dem Größten, dem Selbständig- sten es fällt, sich gänzlich frei von der Zeitströmung zu machen und seinen eigenen Weg zu finden. In den dreißiger Jahren war nun einmal Paris das Centrum der geistigen Bewegung; der deutsche Schriftsteller bildete dort einen Stil und Geschmack, wir sehen das an Heine und Börne, – der deutsche Musiker machte dort, wenn es ihm gelang, sein Glück; Meyerbeer ist hiefür das eklatanteste Bei- spiel. Dies alles zog auch Richard Wagner – sei es bewußt oder unbewußt – dorthin, und merkwürdigerweise war es auch Meyer- beer, dem er, als er nun in Boulogne gelandet, auf französischem Boden zuerst begegnen sollte. Meyerbeer empfing den jungen deutschen Musiker freundlich, aufmunternd, er gab ihm gewichtige Empfehlungen nach Paris auf den Weg, die ihm manche Thüre öffnete, welche sonst verschlossen geblieben wäre, so zu Léon Pillet, Direktor der Großen Oper, zum Verleger Schlesinger c. Heine war zwar boshaft genug, zu be-

 merken, Richard Wagners Talent sei ihm gerade deshalb verdächtig, weil er von Meyerbeer empfohlen sei; – denn Heine wußte, daß Meyerbeer keinen Rivalen, der ihm irgendwie hätte gefährlich werden können, in Paris fördern würde. Aber konnte irgendwer damals ahnen, daß Richard Wagner gerade der allergefährlichste Rivale Meyerbeers werden würde? Derjenige, dessen Kunst die Meyer- beersche geradezu negieren, bekämpfen würde? – So unendlich viel Unwahres und Unverständiges über Richard Wagner gesagt und geschrieben worden ist – das Ungereimteste ist wohl, ihn mit Meyer- beer in Parallele zu stellen. Es bekundet dies einen unglaublichen Mangel an Verständnis der Wagner'schen Kunst, an Einsicht in die dramatisch-musikalische Kunst überhaupt. Und doch haben „kritische Autoritäten“ dies fest behauptet, und suchen noch heute Gläubige dafür. „Rienzi“ gab ihnen einen nur scheinbaren Anhaltspunkt dazu; denn „Rienzi“ war, wenn auch im Stile der Pariser Großen Oper, doch nicht im Stile Meyerbeers konzipiert. Wir finden hier die Massen- wirkungen, die Dekorationspracht, die Aufzüge, das Ballet aus der Glanzzeit der Pariser Oper nach der Juli-Revolution; aber wir finden hier auch schon einen Kern von deutscher Idealität und Poesie, einen Adel der Gesinnung in der sittenreinen Gestalt Rienzis, der wahrlich auf den Pariser

Brettern nicht heimisch war. Und ist denn etwa „Rienzi“ das Werk, welches R. Wagner charakterisiert, welches für die Beurtheilung des Meisters, wie er geworden, irgendwie maßgebend sein konnte? „Rienzi“ war nichts als ein Übergangs- stadium, ein Nothanker, der ausgeworfen wurde, um auf der Bühne, wie sie damals nun einmal war, irgendwo festen Fuß zu faffen. Eine organische Entwickelung kann immer nur vom Bekannten zum Unbekannten, vom Vorhandenen zum Neuen übergehen. Wagner nahm von da seinen Weg, wo seine Zeitgenossen aufhörten – und weiter ist noch Keiner gegangen, der „den Besten seiner Zeit genug gethan“! Daß der junge Musiker in Paris. Vieles hören und sehen, und Vieles lernen konnte, was damals sonst nirgends zu finden war, ist kein Zweifel. Was Bühnenwirkung, was theatralisches Hand- werk, technische Behandlung betrifft, so war er dort am rechten Ort. Und von einem in Deutschland damals noch ganz unbekannten Meister lernte er die geistvolle Behandlung des modernen Orchesters,

25 Richard Wagner. 145 die äußersten Feinheiten in der Instrumentation – von Hector Berlioz. Bei der Wege gingen weit auseinander, Beide haben sich auch nie geliebt und in ihren Kunstzielen niemals verständigen können. Aber daß Berlioz auf den jungen, sich eben erst entwickeln- den Wagner von nicht unwesentlichem Einfluß gewesen, bleibt un- zweifelhaft. Daß der unbekannte und unbemittelte junge Deutsche keine Aus- sicht haben konnte, seine Opern jemals auf die Pariser Bühne zu bringen, war Meyerbeer offenbar klarer, als dem jungen Meister selbst. Er ließ sich durch Versprechungen hinhalten, er nährte sich mit Hoffnungen und gerieth darüber in die äußerste Noth. Man lese eine Aufsätze: „Ein deutscher Musiker in Paris“, und man liest R. Wagners eigene Leidensgeschichte. Das war für ihn die Zeit der schweren Noth. Wagner hat zu jener Zeit jeden anständigen Erwerb, der sich ihm darbot, ergreifen müssen, um sein Leben zu fristen. Er hat elende Lohnarbeiten für Schlesinger machen müssen, einen Klavierauszug der „Favoritin“, Arrangements für Cornet   Piston u. s. f. Am meisten nützten ihm noch die Artikel und Recen- sionen, die er für Schlesingers »Revue et Gazette musicale« schrieb. Denn für die Franzosen ist ein écrivain immerhin eine beachtenswerthe Persönlichkeit. Auch für Laubes „Zeitung für die elegante Welt“, für Lewald’s „Europa“ und für die Dresdener „Abend- zeitung“ hat Wagner aus Paris korrespondiert, indessen hat er davon nichts in eine Gesammelten Schriften aufgenommen. Über Rossinis »Stabat mater« schrieb er unter dem Pseudonym Valentino einen Aufsatz in die Schumann'sche „Neue Zeitschrift für Musik“, der in seine Schriften aufgenommen wurde. Von solchen Arbeiten kann man aber nicht leben. Wagners nicht unbegründete Hoffnung, im Thé tre de la Renaissance ein „Liebesverbot“ (deffen etwas frivoles Sujet dem französischen Ge- schmack entsprochen haben würde) zur Aufführung zu bringen – wozu Dumer an den Text gut übersetzt hatte – scheiterte am Ban- kerott dieses Theaters. Daß er „Rienzi“ an der Großen Oper nicht anbringen konnte, erkannte er jetzt selbst; aber auf den „Fliegenden Holländer“, dessen Textbuch er unterdessen vollendet hatte, setzte er neue Hoffnungen. Léon Pillet zeigte sich in der That geneigt dazu; das Textbuch gefiel ihm, er ließ es übersetzen – und kaufte es Wagner für 500 Francs ab, um es einem unbedeutenden Musiker,

146 Richard Pohl. (26 Dietzsch, zur Komposition zu übergeben. Wagner mußte einwilligen – die Noth drängte ihn dazu – und das »Vaisseau fantôme« ist denn auch eines Abends wirklich in der Académie royale de musi- que aufgeführt worden – natürlich ohne allen Erfolg. Catulle Mendes erzählt, Wagner habe, um dieser ersten Vorstellung bei wohnen zu können, sich ein Billet kaufen, und um dies zu können, seinen Hund an einen Engländer verkaufen müssen. Sind hier die Thatsachen vielleicht auch romantisch ausgeschmückt, so kennzeichnet dies doch die verzweifelte Lage, in der sich Wagner damals befand. Es kam aber noch besser. Er bewarb sich aus Noth um eine Chor- dirigentenstelle im Thé tre des Variétés – Wagner unter den Cho- risten der Variétés! – erhielt sie aber nicht, weil man aus einer „Probekomposition“, die er lieferte, schloß, „daß er nichts von Musik verstehe“! Solche Erfahrungen mußte Wagner in Paris machen – und nun frage man sich, ob er die französische Metropole lieben konnte! Zwanzig Jahre später machte sich der Pariser Jockeyklub in Er- mangelung eines anderen Sport das Vergnügen, den „Tannhäuser“ auszupfeifen. Es war dies in der Glanzzeit Offenbachs, des musi- kalischen Sittenverderbers. Auch diese Großthat bleibt unvergessen. An jenem Abend hat das

in Kunstsachen einst tonangebende Paris bewiesen, wie tief es unter Napoleon III. heruntergekommen war. Jetzt hat Pasdeloup im Cirque d'Hiver unter dem Beifall Tausen- der eine Todtenfeier für Richard Wagner veranstaltet! Das ist nun die vox populi! In jenen Pariser Tagen hat oft Wagner buchstäblich Hunger gelitten. Was ihn allein wieder ermuthigte und stärkte, war Beet- hovens Neunte Symphonie, die er im Conservatoire hörte. An diesem Titanen richtete er sich wieder auf. Das künstlerische Ergebnis war der erste Satz einer Faust-Symphonie, die leider unvollendet blieb. Richard Wagner hat diesen Satz 1855 überarbeitet und als „Eine Faust-Ouverture“ veröffentlicht. Sie trägt das Motto: - - - „Und so ist mir das Dasein eine Last, Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt!“ Dieses merkwürdige Werk - das weitaus bedeutendste, das Richard Wagner bis dahin komponiert - bezeichnet den entscheiden- den Wendepunkt in seinem künstlerischen Schaffen. Hier tritt zum ersten Male der junge Meister uns entgegen, der sich an Beethoven

 herangebildet hat, aber schon auf eigenen Füßen steht. Und dies zu einer Zeit, wo er ums tägliche Brod Frohndienste übernehmen mußte. - „Rienzi“ war unterdessen auch vollendet worden, im hoff- nungsvollen Hinblick auf die Dresdener Hofbühne mit ihren vor- züglichen Kräften die Schröder-Devrient, Tichatschek und gestützt auf Empfehlungen und frühere Bekanntschaften dort. Zum ersten Male sollte sein Glaube ihn nicht getäuscht haben. Der wackere Chordirektor Fischer in Dresden erkannte sofort den Werth dieser Partitur; er wußte den für die Annahme entscheidenden Faktor, Tichatschek (welcher die große Partie des Rienzi zu über- nehmen hatte), dafür zu interessieren; Tichatschek war intelligent ge- nug, sich dafür zu begeistern, und so erhielt Richard Wagner endlich die frohe Botschaft der Annahme eines Werkes mit der Einladung, der Aufführung desselben beizuwohnen. Auch der „Fliegende Holländer“ war im Sommer 1841 während eines Landaufenthalts in Meudon vollendet worden, und zwar in der unglaublich kurzen Zeit von sieben Wochen. Die Komposition ging wie im Fluge von Statten - sie ist auch aus einem Guffe und von wunderbar einheitlicher Stimmung - und sobald die Partitur vollendet, wurde sie nach München und Leipzig gesandt - aber nicht angenommen. „Die Oper eigne sich nicht für Deutschland“, hieß es in München, wo damals Hr. v. Küstner die Bühne regierte. „Ich Thor hatte geglaubt, sie eigne sich nur für Deutschland“, rief da Wagner aus. Er hatte später - und bis in die neueste Zeit - noch oft genug Gelegenheit, die Intendanten-Weisheit gründlich kennen zu lernen! Nun sandte er seinen „Holländer“ an Meyerbeer nach Berlin, welcher dort die Annahme auch durchsetzte. Wagners Glücksstern war endlich im Aufgehen. Auf zwei der größten deutschen Opernbühnen waren zwei neue Werke von ihm in Vorbereitung. „Unwillkürlich drängte sich mir der Gedanke auf“, schreibt er, „daß sonderbarerweise Paris mir von größtem Nutzen für Deutschland gewesen sei“. - So hatte ihn der seltsame Drang nach Paris also doch nicht betrogen! Das Resultat war nur ein anderes, als er geglaubt hatte. Er erkannte jetzt, daß Deutschland seine Künstlerheimat sei. Im Frühjahr 1842 verließ Richard Wagner Paris. „Zum ersten Male sah ich den Rhein. Mit hellen Thränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue!“

 Er hat diesen Schwur unverbrüchlich gehalten. Er hat es seinem Vaterlande gedankt wie selten. Einer, daß es ihn in der Fremde nicht vergessen. Er hat aber seitdem auch dafür gesorgt, daß sein Vaterland ihn niemals vergessen kann! In Dresden, wo Richard Wagner seine ersten Jugendeindrücke empfangen, sollte er auch die erste künstlerische Befriedigung eines Lebens finden, hier einen ersten Sieg feiern. Das Glück, als Künstler verstanden, anerkannt zu werden, schien ihm endlich zu lächeln; den rechten Boden für seine Wirksamkeit schien er in seinem engeren Vaterlande gefunden zu haben. Es schien so - aber die Täuschung währte nicht lange. Wenn sich ein Künstler den üblichen Normen, dem Willen seiner Vorgesetzten, dem Geschmacke des Public kums fügen will und kann, dann mag er freilich in einem Amte sich wohl behagen, in einer Zukunft sich gesichert fühlen. Aber dazu war Richard Wagner nicht geschaffen. Aus Carl Maria v. Webers Biographie wissen wir, wie schwierig, ja peinlich für ein Genie es ist, sich in steifen Dienst- verhältnissen nur zu behaupten, wie viel mehr, sich glücklich darin zu fühlen. Und dies vor Allem am Dresdener Hofe, wie er damals noch war, mit seinen starren Formen und veralteten Traditionen. - Richard

Wagner sah einen schönsten Jugendtraum erfüllt, als er nun an derselben Stelle stand, wo einst der von ihm schwärmerisch verehrte Weber gewaltet hatte – aber es sollte ihm noch weniger, als jenem, erspart werden, auch alle Bitterkeit einer solchen Stel- lung durchzukosten. Zunächst freilich noch nicht. Man kam ihm in Dresden mit offenen Armen entgegen – die Künstler ebenso, wie das Publikum. Die Erwartung auf einen „Rienzi“ war hoch gestiegen; von der Bühne, wie vom Orchester aus hatte sich während der Proben sein Ruhm schon verbreitet; Tichatschek war für eine Rolle begeistert (sie war auch wie für ihn geschrieben), und der Erfolg des „Rienzi“ war eigentlich schon vor der ersten Aufführung entschieden. Als diese nun am 20. Oktober 1842) vor sich ging, wurden die hoch gesteigerten Erwartungen sogar noch übertroffen. Sechs Stunden lang dauerte diese Premiere; aber so wenig die ausübenden Künstler bei ihren großen Aufgaben ermüdeten, so wenig ermüdete auch das Publikum in seiner Begeisterung; der Name Richard Wagner war in Aller Munde und verbreitete sich mit einem Schlage durch ganz

29 Richard Wagner. 149 Deutschland. Das Unerhörte geschah, daß, als der Komponist seine Oper nach der ersten Aufführung tüchtig zusammenstreichen wollte, der Sänger des „Rienzi“ selbst dagegen protestierte. Die nächsten Aufführungen leitete Richard Wagner selbst (die ersten hatte Reifiger dirigiert; der Enthusiasmus stieg noch – und so konnte es nicht fehlen, daß der Wunsch, den jungen Meister in Dresden zu fesseln, ein allgemeiner war, und diesem entsprechend Richard Wagner zu- nächst als Musikdirektor, bald nachher als Hofkapellmeister, gleich- berechtigt mit Reifiger, angestellt wurde. Richard Wagners ganz richtiges Gefühl sträubte sich dagegen. Er sollte sich um des täglichen Brotes willen binden; er sollte seine Zeit der Einstudierung von Werken opfern, deren künstlerische Leere wohl Niemand mehr als er durchschaute; er sollte dadurch dem eigenen Schaffen sich entziehen. Niemand begriff ein Zaudern, denn Niemand wußte noch, was Richard Wagner war und werden sollte. Plausible Gründe für die Ablehnung einer so ehrenvollen Stellung konnte er auch nicht angeben, um so weniger als er gänzlich mittellos war; die Pariser Leidensjahre standen auch noch frisch in seiner Erinnerung. Aber trotzdem er, um ähnlichen Schick- jalen zu entgehen, nun ein Amt annahm, hat doch auch hier die Sorge ihn nie verlassen. Er gerieth in Dresden bald in pekuniäre Verlegenheiten, und zwar gerade durch eine Werke, die er damals zunächst auf eigene Kosten herausgeben mußte. Dies verschlang große, für ihn unerschwingliche Summen – während die Verleger später dabei reich geworden sind. – Auch das ist eine alte Ge- schichte, die ewig neu bleibt. Sofort nach dem sensationellen Erfolge des „Rienzi“ begann man am Dresdener Hoftheater die Einstudierung des „Fliegenden Holländer“, der auch schon 2% Monate später, am 2. Januar 1843, auf der Bühne erschien. Man hatte einen zweiten „Rienzi“ erwartet, und fand sich nun enttäuscht. Die ernste Stimmung, das düstere Sujet, der durchaus verschiedene musikalische Stil der Ausführung, der Mangel an den scenischen und choreographischen Reizmitteln der großen Oper, vielleicht auch der einer Hauptpartie für den ersten Tenor – dies alles wirkte zusammen, um dem Holländer nur einen succ s d'estime zu verschaffen. Das Publikum war der neuen Oper des beliebten Kapellmeisters mit der besten Stimmung, ja mit der Gewißheit, daß sie ihm gefallen müsse, entgegen gekommen; die

15 (!) Richard Pohl. (30 Schröder-Devrient war als Senta unvergleichlich, und auf ihre Leistung koncentrierte sich auch das Interesse. Aber Richard Wagner empfand sofort, daß er schon bei diesem ersten Schritt auf einer neuen Bahn den Zusammenhang mit dem Publikum verloren hatte, daß er als Tondichter jetzt schon unverstanden blieb. „Rienzi“, der bereits in Paris für ihn ein überwundener Standpunkt gewesen, hatte dem Zeitgeschmack vollkommen entsprochen; deshalb schlug er blitzähnlich in die Menge ein. Daran hielt aber auch das Publi- kum fest. Wagner war indessen um diese Zeit schon mit dem „Tann- häuser“ beschäftigt, die Kluft zwischen ihm und dem Geschmack seiner Zeit war kaum mehr zu überbrücken. Unaufhaltsam war der Entwicklungsproceß unseres Dichter- komponisten. Er folgte dem inneren Drange zunächst instinktiv. So war der „Fliegende Holländer“ entstanden, der aus des Mei- sters Phantasie mit elementarer Gewalt geboren und von einer Hand wie im Sturme vollendet ward. Von Absichtlichkeit, von Reflexion war hier keine Spur. Die Kraft der Wagnerschen Cha- rakteristik, der Stimmung, der Tonmalerei macht sich hier schon im vollen

Umfange geltend und bricht sich mit jugendlicher Energie freie Bahn. Die alten Opernformen wagte er aber noch nicht zu ver- lassen. Charakteristisch für ihn ist es jedoch, daß die einzige Sän- gerin in dieser Oper (Senta) nur eine kurze Solonummer die Bal- lade) aber gar keine Arie zu singen hat. Auch das Princip der Leitmotive – als Vermittlung des Ideenzusammenhanges – er- scheint bereits hier, wenn auch nur erst im Keime. In harmonischer Beziehung zeigt der „Holländer" schon unbeschränkte Freiheit in der Anwendung der Chromatik. Merkwürdig ist, daß „Rienzi", trotz einer Dresdener Popularität, sich nach auswärts nicht verbreiten wollte. In Hamburg und Berlin führte man ihn zwar auf, aber ohne nachhaltigen Erfolg, und dies hielt andere Bühnen von der Nachfolge ab. Der Mangel an einem geeigneten Repräsentanten für die Titelrolle war ein Haupthindernis der Verbreitung. Es hatte sich bald die Tradition gebildet, daß nur Tichatschek den Rienzi bewältigen könne. Später standen die neuen Werke Wagners einer „Großen Oper" selbst im Wege. Und so kann man sagen, daß „Rienzi" eigentlich erst durch „Tannhäuser" und „Lohengrin" seinen Bühnenweg gemacht hat, weil die Theater- direktionen, sobald sie gewahrten, daß Wagner ein „Zugmittel" ge-

 worden, nach jener ersten Oper zurückgriffen. Selbst Weimar, das 1850 „Lohengrin" zuerst gegeben hat, brachte „Rienzi" erst 1859. Nach dem ersten großen Erfolge in Dresden war Wagner unzweifelhaft berechtigt gewesen, auf eine schnelle und allgemeine Annahme „Rienzi"s" von allen hervorragenden deutschen Bühnen zu hoffen. Danach hatte er seine Berechnungen gemacht, als er den Selbstverlag dieses Werkes unternahm, der ihm, nach dem Fehlschlagen seiner Hoffnun- gen, eine Quelle von Sorgen und Verdruß werden mußte. Also auch hier, trotz eines so viel verheißenden Anfanges, wieder Ent- täuschungen, Hindernisse! Über die Verbreitung des „Holländers" machte sich Wagner schon keine Illusionen mehr. Kaffel (Spohr), Riga und Berlin folgten Dresden mit der Aufführung nach – dann wurde es wieder ganz still, bis später Weimar (Liszt) den „Holländer" aufnahm und festhielt, aber auch erst nach „Tannhäuser" und „Lohengrin". Während der Proben zum „Rienzi" hatte Wagner, auf einer Er- holungsreise im böhmischen Gebirge, schon den „Tannhäuser" ent- worfen, dessen Komposition er nach der Aufführung eines „Hollän- der" sofort begann, aber erst nach zwei Jahren vollendete. Die Er- fahrungen, die er mit dem „Holländer" gemacht hatte, mußten ihn be- stimmen, von jetzt ab nur noch den Eingebungen seines Genius zu folgen und von der unmittelbaren Wirkung auf das Publikum ganz abzusehen. Er fühlte sich seiner Zeit schon zu weit voraus, um irgendwelche andere Rücksichten nehmen zu können, als die auf die Gestaltung eines Kunstwerkes nach seinem ihm aufgegangenen Ideal. Der neue Stil ergab sich ihm ganz von selbst, sobald er nur erst die Rücksichten auf die traditionelle Oper hinter sich geworfen hatte. Deßhalb kam auch seine ureigene Künstlernatur hier zum ersten Male zu vollem Durchbruch. Mit einem ganzen Wesen war er hier in so verzehrender Weise thätig, daß, je mehr er sich der Beendigung seiner Arbeit näherte, er von der Vorstellung beherrscht wurde, daß ein schneller Tod ihn vorzeitig ereilen würde. „Mit diesem Werk schrieb ich mir mein Todesurtheil; vor der modernen Kunstwelt konnte ich nun nicht mehr auf Leben hoffen." – Und dies alles geschah schon vor 40 Jahren – 1844 – und war erst der Anfang der unabsehbaren künstlerischen Kämpfe, denen er von nun an ent- gegenging. Nach dem Schluffe seiner aufreibenden Arbeit besuchte er ein

 böhmisches Bad und faßte dort den Plan zu einer komischen Oper – den „Meistersingern". Wie bei den Athenern ein heiteres Satyr- spiel auf die Tragödie folgte, so erschien ihm in der heiteren, lebens- frohen Stimmung, die ihn umfaßte, sobald er vom „Dienste" frei sich fühlte, das Bild eines komischen Spieles, als Gegenstück zum ernsten „Sängerkrieg auf der Wartburg", Hans Sachs als Pendant zum Tannhäuser. Wagner's Freunde hatten ihm ohnedies gerathen, doch einmal eine Oper „leichteren Genres" zu verfassen, welche Zu- tritt zu allen deutschen Bühnen finden würde. Es blieb damals bei dem Entwurfe – erst 20 Jahre später wurde das Werk vollendet. Auch das ist charakteristisch für unseren Meister, daß er, wenn ein Plan in ihm ausgereift war und er ihn als richtig erkannt hatte, er unter allen Umständen daran festhielt, trotz aller Wechselverhält- niffe des Lebens; ebenso daß nicht nur ein Plan, sondern immer mehrere zugleich in seinem Geiste organisch sich entwickelten. Fast gleichzeitig mit „Tannhäuser" und „Meistersinger" gedieh auch schon „Lohengrin" zur Reife,

und mit diesem im engsten Zusammenhange trat schon „Parsifal“ in seinen Geisteshorizont. Und als nun die deutsche mittelalterliche Sagenwelt ihm in ihrer vollen Schönheit und Größe aufgegangen war, bedurfte es nur noch eines Schrittes, um bei den „Nibelungen“ anzukommen. 1848 war auch bereits die Dichtung zu „Siegfrieds Tod“ vollendet. Am 19. Oktober 1845 gelangte „Tannhäuser“ in Dresden zur ersten Aufführung; sie war eine glänzende. Die Schröder-Devrient (Venus, Johanna Wagner Elisabeth, Tichatschek (Tannhäuser, Mitterwurzer (Wolfram) boten unübertroffene Leistungen; die Theater- Intendanz hatte für reiche Ausstattung Sorge getragen; die Regie stand unter Wagners Freund Fischer, die Leitung unter des Mei- sters eigener Hand - aber verwirrt und unbefriedigt verließ das Publikum das Haus. Die kleinliche, philisterhafte Dresdener Kritik leistete ihr Möglichstes, um das Publikum, anstatt zu orientieren, noch mehr zu verwirren; auch der Chef des Theaters, Geheimerath v. Lüttichau, ermangelte nicht, seinem Kapellmeister zu bedeuten, daß Weber es doch viel besser verstanden habe, seine Opern „befrie- digend“ zu schließen, während hier das Publikum unbefriedigt ent- lassen werde. Vom Verständnis des dichterischen Werthes, des ethi- schen Gehaltes keine Spur; vom Verständnis des neuen musikalischen Stiles natürlich noch weniger. Selbst die von Wagner so hoch

verehrte Schröder-Devrient soll nach der ersten Aufführung gesagt haben: „Sie sind ein Genie, aber Sie schreiben doch zu tolles Zeug. Man kann's ja kaum fingen!“ Die Kritik fand, daß Wagner keine Melodie und keine Form habe; an der Handlung fand sie ebensoviel zu tadeln, wie an der Musik; sie kramte auch den trivialen Grund- satz aus, die Kunst solle immer nur erheiternd wirken. Diese Weisheit vernahm man freilich nicht in Dresden allein. Sie ist noch ein Jahrzehnt später auf allen Gaffen gepredigt worden - das Sünden- register der deutschen Kritik würde allein ein Buch füllen - bis dann allmählich das reaktionäre Geschrei verstummen mußte, weil unterdessen und trotz alledem der „Tannhäuser“ eine der populär- sten Opern geworden war! Dies ist nicht allein die Geschichte des „Tannhäuser.“ Diesel- ben Erscheinungen wiederholten sich beim „Lohengrin“; dasselbe Schicksal erfuhren die „Meistersinger“, die „Nibelungen“, nur mit dem Unterschiede, daß das Tempo der Anerkennung immer rascher ward, und die Termine zwischen der ersten Verkennung und der schließlichen verständnisvollen Aufnahme immer kürzer wurden. „Tri- stan und Isolde“ hatte am längsten zu kämpfen; noch heute ist das Werk am wenigsten verbreitet, obgleich es, oder vielmehr weil es für uns die idealste, die größte von Richard Wagners Schöpfungen ist. Aber auch eine Zeit kommt jetzt heran. - Beim „Parsifal“ fiel zum ersten Male der vollständige Erfolg, das eingehendste Verständ- nis mit der ersten Aufführung unmittelbar zusammen. Aber „Par- sifal“ war auch des Meisters letztes Werk, und er hatte 70 Jahre alt werden müssen, um das zu erleben! „Das Gefühl der vollkommensten Einsamkeit übermannte mich.“ schreibt Wagner nach der ersten „Tannhäuser“-Aufführung. „Nicht verletzte Eitelkeit, sondern der Schlag einer gründlich vernichteten Täuschung betäubten mich nach Innen. Nur eine Möglichkeit schien mir vorhanden zu sein, auch das Publikum mir zur Theil- nahme zu gewinnen - wenn ihm das Verständnis meiner künstlerischen Absichten erschlossen würde. Bis dahin mußte ich mir wie ein Wahnsinniger erscheinen, der in die Luft hinein redet.“ „Tannhäuser“ fand zwar allmählich Eingang beim Dresdener Publikum, auch die Sänger lebten sich mehr in ihre Rollen ein - aber im deutschen Vaterlande blieb es wiederum so still, wie nach

dem „Rienzi“ und dem „Holländer“, ja, noch stiller, denn diesmal wurde die Oper nirgends angenommen. Berlin verweigerte die Annahme - die Kunstanstalt des Herrn v. Hülsen zeichnete sich da- durch aus, daß sie „Tannhäuser“ erst zehn Jahr später, 1856, zur Aufführung brachte, nachdem ihr 40 Bühnen vorausgegangen waren, Wien hinkte sogar noch drei Jahre später nach - und „von nun an hörte unsere ganze moderne Kunstöffentlichkeit immer grundsätz- licher für mich zu existieren auf.“ Was das Publikum im „Tannhäuser“ liebte, weil es dafür das Verständnis schon mitbrachte, waren die geschlossenen Formen: der große Marsch, das Venuslied, das Lied an den Abendstern, die Pilgerchöre - unzweifelhaft Stücke von großer Frische, von melodischem Reiz, aber doch gewiß nicht die, auf welche Wagner den Accent legen wollte und mußte. Gegen die hervorragendsten Momente - die Erzählung Tannhäusers von einer Pilger- fahrt, den Sängerkrieg mit dem gewaltigen Finale auf der Wart-

burg – gegen diese richtete sich die Opposition. Aber sie waren es gerade, welche zuerst zeigten, wohin Wagner überhaupt zielte und was er auf seinen neuen Wegen schon erreicht hatte. Verweilen wir bei dem Sängerkriege, um uns an diesem Bei- spiele die Wagnerschen Principien klarer zu machen. Aus direkten Mittheilungen des Sohnes von Carl Maria von Weber ist mir bekannt, daß der große Tondichter nach dem „Frei- schütz“ mit dem Plane umging, den Sängerkrieg auf der Wartburg zu komponieren. Er wollte dem Textbuch die Erzählung E. T. A. Hof- manns (in den Serapionsbrüdern) zu Grunde legen. Das Phan- tastische reizte ihn; der Zauberer Klingsohr (den R. Wagner jetzt im „Parsifal“ eingeführt hat), spielte auch im Sängerkrieg eine Rolle. Was aber Weber von der Ausführung eines Planes abgehalten, war gerade der Sängerkrieg: er kam zu keinem Entschluß, auf welche Weise er ihn komponieren sollte. Ein naiver Opernkomponist kommt über solche Fragen wunder- leicht hinweg. Er würde die Sänger auf der Wartburg Lieder sin- gen lassen, wie sie jenen Sängern natürlich niemals, wohl aber dem naiven Opernkomponisten eben eingefallen wären. Daß damit eine schwierige Kunstfrage nicht gelöst, sondern nur umgangen würde, ist klar, obgleich ich nicht in Abrede stellen will, daß einem gewissen Theile des Publikums gerade diese naive Behandlung am meisten

 behagen würde. Das Publikum ist an sceniche, dichterische und mu- fikalische Unwahrscheinlichkeiten in der Oper schon so gewöhnt, daß es diese als einen fast nothwendigen Bestandtheil der Oper betrachtet und geduldig mit in den Kauf nimmt. Der denkende dramatische Musiker, dem es nicht um bloßes Gefallen oder Nichtgefallen, sondern um Wahrheit und Würde des Stils zu thun ist, steht aber hier vor einer durchgreifenden Princip- frage. Wie die Lösung zu finden sei, wird durch vier Schulen verschieden beantwortet werden. Der absolute Melodiker, von der italiänischen Observanz, steht dem naiven Liederspiel-Kompo- nisten hier am nächsten. Auch er würde, wie jener, ausschließlich nach Melodien suchen, gleichviel, ob sie der Wahrheit der Si- tuation entsprächen, oder nicht. Er würde aber sagen: „Hier ist vor Allem der Ort, wo der Sänger wirken muß; Jeder muß sein Bestes thun, um schön zu singen“, und so würden wir einen Sänger- krieg, womöglich mit Koloratur-Arien, jedenfalls aber mit melodi- schen Treffern erhalten, die die Sänger außerordentlich gern fingen und das Publikum ungewöhnlich stark applaudieren würde. Der Formalist aus der klassischen Schule verwirft zwar diese Verherrlichung des bel canto, er behält aber doch den Rah- men bei. Er sagt: „Ohne Form giebt es keine specifische Musik; und da mir die Musik höher steht, als die dramatische Wahrheit, so müffen die Sänger abgerundete Arien singen, um das musikalische Princip zu wahren.“ Auf diesem Standpunkte stehen, oder standen wenigstens, die meisten Opernkomponisten. C. M. v. Weber sagte aber sehr richtig: „Im Sängerkriege, wo die Sänger sich nicht vorbereiten konnten, weil ihnen die zu lösende Aufgabe erst im Momente des Auftretens gestellt wurde, und wo jeder folgende Sänger durch den vorhergehenden die un- mittelbare Anregung zu seiner Beantwortung erhält – im Sänger- kriege ist die geschlossene Arienform keinesfalls am Platz, denn sie ist unwahr, situationswidrig, also undramatisch. Die Oper ist kein Oratorium, die Bühne ist kein Konzertsaal. Lieber gebe ich den ganzen Plan auf, als daß ich so bewußtvoll gegen die dramatische Wahrheit verstoße.“ Die realistische Schule, die sich jetzt bei den Franzosen bis zum Naturalismus herangebildet hat, und in Deutschland bei den Aufführungen der Meininger im Drama sich mit Erfolg geltend

 macht, sagt umgekehrt: „Natur wahrheit ist das allein richtige Princip. Wir müssen genau zu kopieren suchen, wie die Minne- fänger damals auf der Wartburg im Jahre 1207 gesungen haben. Die Wartburggesänge sind ja nachträglich niedergeschrieben worden, die Singweise der Minnesänger ist uns auch nicht unbekannt ge- blieben; auf der Jenaschen Bibliothek finden wir die Handschriften, die v. Hagen herausgegeben hat. Also entziffern wir diese Noten- schrift, legen den rhapsodischen Gesängen die einfache Begleitung mit Harfe und Fiedel unter, wie sie damals üblich gewesen – und wir haben streng historische Musik.“ – Die Meininger würden dazu auch noch eine genaue Nachbildung der damaligen Instrumente – womöglich aber diese selbst im Original – aufzutreiben suchen. Der Real-Ideal ist endlich sagt: „Vermeiden wir alles Un- natürliche, Unwahrscheinliche; kopieren wir aber auch nicht ängstlich

die Natur. Geben wir sozusagen keine musikalischen Photo- graphien, sondern musikalische Stimmungsbilder, welche der Wahrheit entsprechen, aber die Natur idealisieren.“ – Dieses einleuchtende Princip würde sicher viel mehr Anhänger gefunden haben – wenn man nur gewußt hätte, wie diese Theorie in die Praxis umzusetzen wäre! Die Forderung nach deklamatorischer Musik ist leichter gestellt, als ausgeführt. Um den Dialog zu vermeiden, hatte man früher das sogenannte Parlando- oder secco- Recitativ eingeführt, zuerst nur mit einigen Akkorden begleitet, dann reicher instrumentiert. Unsere größten Meister, Gluck, Mo- zart, Beethoven, Weber, hatten die recitativische Form mit großer Wirkung angewendet, aber konsequent hatte sie keiner durch- geführt, weil die Recitativ-Form fast immer nur als Bindeglied zu den Arien diente. Im Sängerkrieg auf der Wartburg war nun eine Situation geschaffen, für welche die deklamatorisch-musikalische Form die einzig richtige war; hier lag aber gerade die Gefahr nahe, durch eine fort- gesetzte Anwendung derselben monoton zu werden. Richard Wag- ner hat den Schritt gewagt und der Wurf ist ihm gelungen. Der Wettkampf der Wartburgsänger ist ein dichterischer, aber kein musikalischer. Die Aufgabe ist gestellt, „der Liebe Wesen zu ergründen“; jeder Minnesänger löst sie auf verschiedene Weise, aber den Charakter freier Improvisation verleugnet dabei keiner. Der Streit kommt immer mehr und mehr in Fluß, und so erst nach

 und nach mit ihm auch die Musik, welche rein recitativisch beginnt, dann in das Deklamatorische übergeht und erst ganz zuletzt, auf dem Höhepunkte der Leidenschaft, in zwei liedartigen Sätzen Wolf- rams und des Tannhäuser sich gipfelt, wovon Wolfram's Gesang immer noch den Charakter einer begeisterten Improvisation, nicht den einer vorbereiteten Arie zeigt. Wenn, als Antwort darauf, Tannhäuser ein Venuslied an- stimmt, so geschieht dies in völliger Selbstvergessenheit der Leiden- schaft. Er kennt nichts. Höheres als den Preis der Venus, den er einst gedichtet und der Göttin selbst gesungen hat. Im Sänger- krieg wird das Venuslied zu einer schärfsten Waffe; sie fällt ihm im entscheidenden Momente ein – führt aber auch sofort zur Kata- strophe. Der Bau dieses Sängerkrieges ist ein äußerst kunstvoller; er ist ohne Vorbild, vom Dichterkomponisten selbständig erfunden. Aber das Publikum wußte nicht, was Wagner damit beabsichtigte, es erkannte noch weniger, was er erreicht hatte. Mit der Unmöglichkeit, dem „Tannhäuser“ einen populären Erfolg oder überhaupt nur Verbreitung auf den deutschen Theatern zu verschaffen, mußte Richard Wagner zugleich den gänzlichen Ver- fall einer äußeren Lage erkennen. Dreimal nach einander geschei- terte Hoffnungen, verfehlte Unternehmungen! Es gehörte der Riesen- geist Wagners dazu, da an einer Zukunft nicht zu verzweifeln, in seinem künstlerischen Glauben nicht einen Moment zu wanken. Im Gegentheil – er begann die Dichtung und Komposition des „Lohen- grin“, der ihn momentan noch weiter vom Publikum, von der künst- lerischen Gegenwart überhaupt, entfernen mußte. Eines hielt ihn aufrecht: eine Kunst, die für ihn nicht mehr ein Mittel zum Ruhm- und Gelderwerb, sondern nur noch zur Kundgebung seiner An- schauungen an fühlende Herzen war. Er wandte sich in dieser Zeit der gänzlichen künstlerischen Ver- einsamung wieder mit mehr Eifer als in den letzten Jahren dem Kunstinstitute zu, an dessen Leitung er nun schon seit 6 Jahren als Kapellmeister betheiligt war. Was Richard Wagner als Diri- gent war, weiß jetzt die Welt. Damals wußte es nur Dresden; aber die sächsische Residenz wußte es auch zu schätzen. Wenn Wagner eine Oper einstudiert hatte, war dies immer ein Ereignis; denn einestheils wählte er stets die bedeutendsten aus, und andern- 1 2 Nr

 theils war die Ausführung eine ideale. Mit „Euryanthe“ und „Ar- mide“ hatte er seine Kapellmeisterthätigkeit begonnen; „Don Juan“, „Zauberflöte“, „Freischütz“, „Fidelio“ und „Iphigenie in Aulis“ folgten; dann „Hans Heiling“, „Jeffonda“, „Vestalin“. – „Iphigenie in Aulis“ unterzog er vorher einer mustergültigen Überarbeitung; er revidierte den Text, retouchierte die Instrumentation, zog Einiges zusammen, schob kleine Verbindungsglieder ein und änderte den Schluß. Die Bearbeitung, ein Muster von feinem Verständnis und Pietät, ist später erschienen; sie dient jetzt fast überall zur Grundlage der Auf- führungen dieses Gluck'schen Werkes. Epochemachend war auch die Leitung der Pensionskonzerte der königl. Hofkapelle, denn Abonne- mentskonzerte gab es damals in Dresden noch nicht. In diesen alljährlich zweimal stattfindenden Konzerten führte Richard

Wagner vor Allem Beethoven'sche Symphonien in nie gehörter Vollkommen- heit auf, namentlich seine Lieblinge, die Eroica, C-moll, A-dur und F-dur - und natürlich die Neunte, diese in Dresden überhaupt zum ersten Male. Er schrieb hierzu einen klassischen Kommentar, der für immer mustergültig geworden ist. Außer einigen Gelegenheitskompositionen, die er als königl. sächsischer Hofkapellmeister nicht umgehen konnte zur Enthüllung des Monuments für König Friedrich August; zur Begrüßung des Königs nach seiner Rückkehr von England), hatte Richard Wagner, als Festdirigent des sächsischen Männergesangfestes in Dresden, auch eine Kantate für Männerchöre geschrieben, die in der fast unüber- sehbaren Literatur des Männergesanges als Unikum dasteht: „Das Liebesmahl der Apostel", zum ersten Male in der Frauenkirche zu Dresden aufgeführt (Juli 1843). Das Werk ist für drei getheilte Männerchöre geschrieben, die zuerst a capella singen, bis später ein großes Orchester machtvoll hinzutritt. Nicht nur das poetisch- religiöse Motiv des Liebesmahles, sondern auch Einzelheiten in der Ausführung, namentlich die „Stimmen aus der Höhe", zeigen uns eine eigenthümliche Ideenverbindung mit Grundgedanken des „Par- sifal". Natürlich blieb auch diese prächtige Komposition zunächst ohne alle Beachtung; sie stellte an den Männergesang Anforde- rungen, die unsere landesüblichen Liedertäfler entweder nicht erfüllen konnten, oder wollten. Im Jahre 1844 wurden die sterblichen Überreste C. M. v. Webers von London nach Dresden heimgebracht. Richard Wagner war bei

 der Förderung dieses pietätvollen Unternehmens äußerst thätig ge- wesen; der künstlerische Empfang seines Lieblings in Dresden war ganz sein Werk. Er schrieb einen Trauermarsch (über Motive aus „Euryanthe") für Blasinstrumente; er dichtete und komponierte den Gesang an Webers Grabe; er hielt eine begeisterte Rede, worin er u. a. sagte: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als Du! Der Britte läßt Dir Gerechtigkeit widerfahren, der Franzose bewundert Dich, aber lieben kann Dich nur der Deutsche!" - Das waren einzelne Lichtpunkte in Richard Wagners Kapell- meisterleben. Im Ganzen fühlte er sich aber in einer Stellung immer unbehaglicher, und diese Stimmung steigerte sich bis zum Unerträglichen, als er nun einen „Lohengrin" vollendet hatte, aber mehr als ein Jahr vergehen sah, ohne daß man Anstalten machte, ihn in Dresden zur Aufführung zu bringen. Die Intendanz war ängstlich geworden durch den succ s d'estime des „Tannhäuser"; der Komponist stellte für die Aufführung des „Lohengrin" überdies noch erhöhte Anforderungen an die Vermehrung und Besetzung der Blasinstrumente c. - Man machte Ausflüchte, zog andere Opern vor und erregte dadurch die Erbitterung Wagners, der von einem „Lohengrin" nichts zu hören bekam, als das erste Finale, das er bei einem Festkonzert zum 300jährigen Jubiläum der Hof- kapelle (22. Sept. 1848) dirigierte. Erst 13 Jahre später sollte er sein Werk zum ersten Male ganz hören! Er fast zuletzt - denn damals war „Lohengrin" schon auf den deutschen Bühnen heimisch. Im „Lohengrin" beschritt Wagner den von ihm einmal als richtig erkannten Weg noch viel konsequenter, als im „Tannhäuser", völlig frei von jeder Rücksichtnahme auf die Anforderungen des da- maligen Kunstgeschmacks. Er fragte nicht darnach, ob das Publi- kum, ob die Kritik gesonnen sein würden, ihm zu folgen, ihn zu verstehen. Im „Lohengrin" führte er seine Principien zum ersten Male konsequent durch, und zwar so konsequent, daß er hier im Einzelgesang die geschloffenen Formen vollständig ausschloß. Das Princip der Leitmotive, d. h. der, die Personen und entscheidenden Vorgänge auf der Bühne charakterisierenden Phrasen, welche wiederkehren, so oft die sie betreffenden Situationen oder Gedanken berührt werden, ist im „Lohengrin" zum ersten Male mit Konsequenz durchgeführt; der deklamatorische Stil ist durch ein reiches

 instrumentales Leben unterstützt und gehoben - ich erinnere nur an die Erzählung Lohengrin's vom heiligen Gral. Nichts ist irriger, als die Behauptung, Wagner habe keine Erfindung, keine Melodie. Bei ihm ist im Gegentheil Alles Melo- die. Aber diese tritt nur nicht in geschlossenen, wiederkehrenden Formen auf; sie ist dadurch im ersten Moment schwieriger zu ver- folgen, verlangt aber vom Komponisten auch eine um so größere Gestaltungskraft, um unser Interesse festzuhalten und nicht in Monotonie zu verfallen. Da es Wagner nicht darauf ankommt, absolute Musik zu machen, die ohne Kenntnis der Dichterworte, ohne Kenntnis der Situation, oder der cenischen Vorgänge, dieselbe Wirkung machen würde; da

es ihm noch weniger darauf ankommen kann, dem oberflächlichen Ohre durch Melodien zu gefallen, die eben nichts als Melodien ein wollen, nur um zu gefallen; sondern da er unablässig auf Korrekt- heit und Wahrheit des Ausdrucks, auf intimen Zusammenhang zwi- schen Wort, Situation und Ton bedacht ist: so kann er auch nur dann richtig erfaßt werden, wenn man dies alles zugleich im- mer im Auge behält und Keines vom Andern trennt. Eine gewisse Gedankenarbeit ist also zu einem Verständnis immerhin erforder- lich, ein Versenken in die Stimmung, eine willige Hingebung an seine Führung. Aber jede echt dramatische Dichtung verlangt ganz dasselbe. Wer sich in Lessings „Nathan", in Goethes „Iphigenie", in Sopho- kles' „Antigone", in Shakespeares „Hamlet" nicht voll und ganz zu versenken vermag, der gewinnt eben so wenig das volle Verständnis dafür, der hat nicht den vollen Genuß, steht also dem Kunstwerke, je nach dem Maße einer Empfänglichkeit, ferner oder näher. Das musikalisch-dichterische Kunstwerk, das Richard Wagners Ideal ist, hat vor der bloßen Wortdichtung aber den großen Vor- theil voraus, daß die Stimmung, welche der Dichter durch eine Worte allein hervorrufen muß, hier durch die Musik vorbereitet, getragen und gehoben wird, daß die Musik also hier die Phantasie des Hörers wesentlich belebt, bestimmt und hebt. Die Dichter kennen den Vortheil, den die Musik ihnen bietet, sehr wohl; sie verlangen deshalb für bestimmte Momente geradezu Musik. Schiller hat dies vor Allem gethan, und zwar besonders in seinen späteren Werken: im „Tell", in der „Braut von Messina",

 der „Jungfrau von Orleans"; ebenso Goethe im „Faust". Die Dichter halten auch darauf, daß zu ihren Dramen Ouverturen und Zwischenaktsmusik gespielt wird, lediglich deshalb, um Stimmung zu machen, um den Zuschauer in eine idealere Sphäre zu heben. Welche Wirkung dadurch erzielt wird, wissen wir aus „Egmont", aus dem „Sommernachtstraum". R. Wagner erhebt nun in seinen Werken zum konsequenten Princip, zum organischen Kunstmittel, was der Dichter immer nur als Accidens, als mehr oder weniger zufälliges Hilfsmittel betrach- ten muß, weil er eben nur Dramen, und nicht musikalische Dramen schreibt. Wir haben bei Wagner also ein Zusammenwirken mehrerer Künste, das, was er unter dem Gejammtkunstwerk versteht, in welchem mehrere Künste sich ergänzen und gegenseitig unterstützen. Denn auch an die Kunst der Darstellung werden bei solchen musikalischen Werken, die nicht auf den einseitigen Kunst- gesang hinwirken, ganz andere, hochgehende Anforderungen zu stellen sein. Der echte Wagner-Sänger muß Sänger und Schauspieler zugleich sein, und zwar letzteres in solchem Maße, daß man aus- sprechen kann, daß der Wagner-Sänger sogar in erster Linie Dar- steller, in zweiter erst Kunstsänger sein soll. Hieraus schon geht hervor, wie ganz anders die Bedingungen sind, welche der Wagner- sche Stil an. Alle stellen muß, wenn er zur vollkommenen Dar- stellung, und damit zum vollkommenen Verständnis gelangen soll. Wagner steht hier dem Dramendichter hohen Stils näher, als dem Opernkomponisten alten Stils. Deßhalb kann man ihn nicht ver- stehen, wenn man ihn einseitig, als Opernkomponist, auffaffen will. Ich habe hier über den Standpunkt, den Wagner beim „Lohen- grin" erreichte, schon hinausgegriffen, und bin bereits bei einer letzten und größten Periode angekommen, welche die dritte Gruppe seiner Werke umfaßt, d. h. diejenigen, um welche jetzt noch heftig gestritten wird. Denn die Zeiten, wo man über die künstlerische Berechtigung von „Tannhäuser" und „Lohengrin" sich streiten mußte, sind glücklich überwunden. Wagner hat sein Publikum schon so weit nachgezogen - oder richtiger gesagt, herangebildet - daß es den Werken seiner zweiten Periode, die vollständig in die vierziger Jahre fällt und mit „Lohengrin" abschließt, jetzt ein unbestrittenes Verständnis, ja eine volle Sympathie entgegenbringt. Erst mit dem großen Nibelungen werke, welches er in den fünfziger

 Jahren begann, treten diese Kunstprincipfragen in ihrer ganzen Schärfe, mit allen ihren weitumfaffenden Konsequenzen hervor. - Die Erkenntnis, daß es ihm unmöglich gemacht wurde, eines- theils mit dem Publikum sich zu verständigen, anderntheils einen entscheidend günstigen Einfluß auf die Dresdener Theaterverhältniffe zu gewinnen, hatte Wagner eine amtliche Stellung schon längst verleidet. Als nun das Jahr 1848 kam und allenthalben Refor- men, Neuorganisationen, Fortschrittsbewegungen hervorrief, glaubte Wagner endlich den Moment gekommen, auch für die Stellung der Musik, des Theaters im

Staate fördernd wirken zu können. Er arbeitete einen Entwurf zur Organisation eines deutschen National- theaters für das Königreich Sachsen aus – natürlich ganz ver- geblich. – Es blieb beim Alten. Das machte Wagner zum Revolutionär. Er wurde durch die Fruchtlosigkeit aller seiner Reformversuche, der künstlerischen, wie der administrativen, dahin geführt, daß nur noch eine gänzliche Umge- staltung aller Verhältnisse hier zu helfen vermöchte. Er strebte nach einer allgemeinen Reform der politischen und socialen Zustände, um auf einem neuen Fundamente auch neue Kunstzustände zu gestalten. Die Dresdener Maitage von 1849 kamen. Richard Wagner stand nicht auf den Barrikaden, wie man behauptet hat – aber er hatte die „musikalische Direktion" der Revolution übernommen; er leitete die Signale, die Sturmglocken; er organisierte auch den Zuzug von auswärts und feuerte durch Reden zum Kampfe an. Das Kaiser-Alexander-Regiment von Berlin bereitete der Revo- lution ein schnelles, blutiges Ende. Wagners Freunde – darunter sein treuer Musikdirektor Röckel – wurden gefangen. Er und Semper entgingen dem Standrecht, dem Zuchthaus nur durch schnelle Flucht. – Richard Wagner war politischer Flüchtling, steckbrieflich verfolgt: das war das Ende seiner Kapellmeisterthätigkeit in Dresden! -- Für den Abscheu des Meisters vor allem, was moralischer oder künstlerischer Zwang war, kann nichts deutlicher sprechen, als das Bekenntnis des mittellosen, aussichtslosen Flüchtlings, als er nun Dresden hinter sich hatte: „Mit nichts kann ich das Wohlge- fühl vergleichen, das mich – nach Überstehung der nächsten, schmerz- lichen Eindrücke – durchdrang, als ich mich frei fühlte, frei von der Welt marternder, stets unerfüllter Wünsche, frei von den Ver- hältniffen, in denen diese Wünsche meine einzige, verzehrende Nah-

 rung gewesen waren; als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgendwelcher Art!" – Die Partitur eines „Lohengrin" war ein einziger Besitz. Er verkaufte sie für wenige hundert Thaler in Leipzig, um das noth- wendigste Geld zu erhalten. In Weimar machte er Halt. Hier war auch ein Halt. Hier stand, seit Kurzem erst, Franz Liszt an der Spitze der Hofkapelle, Franz Liszt, den Wagner während seines Pariser Aufenthalts zwar schon gekannt, aber noch nicht erkannt hatte; der ihn später in Dresden aufsuchte, als der erste, welcher „Tannhäuser" (1848) zur Aufführung verlangte. Schon diese That- sache mußte die beiden Künstler wesentlich näher führen; aber wel- ches durchdringende Verständnis, welche sympathische Verwandtschaft Liszt für Wagners Kunstintentionen besaß, konnte dieser erst be- urtheilen, als er nun, auf einer Flucht, zum ersten Male einen „Tannhäuser" unter Liszts Leitung hörte. „Liszt ist mein zweites Ich! Was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte"– rief Wagner aus, und legte sofort die Zukunft seiner Werke mit vollstem Vertrauen in Liszts Hände. In dem Augen- blicke, wo er heimatlos geworden, gewann er die lang ersehnte, bisher immer am falschen Orte gesuchte und nie gefundene Heimat für seine Kunst. – Es war eine wunderbare Fügung! – Liszt verdanken wir es ganz allein, daß gerade zu der Zeit, wo Wagner für die deutsche Kunst verloren schien, er der deutschen Kunst siegreich und dauernd gewonnen wurde. Zehn Jahre hindurch lag der Schwerpunkt der Weiterentwickelung in dem kleinen Weimar. Es hat, wie einst zu Goethe-Schillers Zeit, auch diesmal eine Mission voll erfüllt. Die Schicksale der Werke Wagners waren von jetzt an auf Jahre hinaus von den persönlichen Schicksalen ihres Schöpfers ge- trennt – auch ein kaum noch dagewesener Fall, für deren Verbrei- tung aber ein entschieden glücklicher. Es ist ja nicht zu bezweifeln, daß die Wagnerschen Werke unter allen Umständen durchgedrungen, und zur Anerkennung gelangt wären; aber wie lange das gedauert, ob ihr Schöpfer nicht vorher darüber zu Grunde gegangen wäre – wer kann das wissen? Wenn Richard Wagner in der letzten Stunde in Liszt nicht „sein zweites Ich" gefunden hätte, wer hätte sich einer angenommen, und wem hätte er seine künstlerische Zukunft anver- trauen sollen? Er, dem es nicht einmal in Dresden, als er dort

 Kapellmeister und eine Zeit lang Liebling des Publikums gewesen, geglückt war, eine neuesten Werke einzubürgern, sollte als Flücht- ling, aus weiter Ferne mehr erreicht haben? Unmöglich – nament- lich da auch den bisherigen „künstlerischen" Bedenken der Hoftheater die politischen nunmehr höchst erwünscht zu Hilfe kamen. Die Opern eines Revolutionärs, eines steckbrieflich Verfolgten auf den Hoftheatern – ein fast undenkbarer Fall!

Der Großherzigkeit des Großherzogs von Weimar – eines dem königlich sächsischen Hofe nahe verwandten Fürsten – verdanken wir es, daß dieser, alle politischen Rücksichten bei Seite laffend, nur die künstlerischen auf seiner Hofbühne walten ließ; daß er, auf Liszts Autorität hin, die Einstudierung des „Lohengrin“ befahl, den noch Niemand gehört hatte, und dieses Werk auf einer Bühne hielt, trotzdem Jahre lang Niemand seinem Beispiele zu folgen wagte. Von der denkwürdigen Aufführung des „Lohengrin“ auf der Weimarer Hofbühne (zu Goethes Geburtstag 1850) datiert der Be- ginn der literarischen „Wagner-Bewegung“, die gleichfalls von Wei- mar ihren Ausgang nahm. Liszt war auch hier der Erste, welcher Bahn brach in einer Broschüre über „Lohengrin und Tannhäuser“, während gleichzeitig Franz Brendel, der Redakteur der von Robert Schumann gegründeten „Neuen Zeitschrift für Musik“, mit fliegen- den Fahnen zur „Wagner-Partei“ überging und ihr überzeugungs- voll treu blieb. Daß gerade die beste und einflußreichste musikalische Zeitung damaliger Zeit, die noch dazu in der Mendelssohn-Stadt Leipzig erschien, sich zum Organ der Weimarischen Schule machte, erregte nicht geringe Sensation, gab aber auch das Signal zu wüthen- den Sturmangriffen von allen Seiten. Eine Periode der heftigsten Polemik begann, an der sich die besten Köpfe auf beiden Seiten betheiligten. Eine definitive Entscheidung konnte allerdings dadurch nicht herbeigeführt werden. Diese hing nur von der Bühnenwirkung der Werke selbst ab. Aber die Polemik erhielt die Wagner-Frage fortwährend im Fluß; sie verhütete vor Allem das gefährliche Todt- schweigen, unter welchem „Holländer“ und „Tannhäuser“ in Dresden Jahre lang gelitten hatten; sie erregte zunächst die Neugierde, dann das Interesse des Publikums, und zwang so indirekt die Theater- direktoren zur Annahme und Aufführung der Wagnerschen Werke, von denen „Tannhäuser“ weit schneller als „Lohengrin“ seinen Weg über alle Bühnen machte.

45 Richard Wagner. 165 Von gegnerischer Seite, die mit allen Mitteln kämpfte, wurde damals verbreitet, die ganze Agitation sei nur eine künstlich erzeugte, durch unlautere Mittel erhaltene. So unbegreiflich erschien es Auto- ritäten, wie Hauptmann und Jahn, daß man überzeugungsvoll, aus reiner Begeisterung, so unbedingt, so rücksichtslos für die Wagner- sche Kunst eintreten könne. Und doch war es so – und ist so ge- blieben. Damals war die Wagner-Gemeinde ein kleines Häuflein, jetzt ist sie eine Großmacht geworden. Dreißig Jahre hat dieser Wagner-Kampf gedauert – jetzt wird er bald genug beendigt sein. Die ersten fünfzehn Jahre stritt man nur über „Holländer“, „Tann- häuser“ und „Lohengrin“, dann über R. Wagners Kunstprincipien im Allgemeinen. Als aber nun jene drei Opern auf allen Reper- toiren ebenso fest standen, wie in der Sympathie des Publikums, sorgte R. Wagner durch eine neuen Werke reichlich dafür, daß der Kampf nicht zur Ruhe kam. Mit jedem neuen begann er aufs neue – das Resultat war aber immer das gleiche. Eine geraume Zeit hindurch befolgten die Gegner die Taktik, Wagners Werke von dessen Theorie zu trennen, erstere (weil sie schließlich mußten) anzuerkennen, letztere, als mit dem Meister selbst gar nicht identisch, zu verwerfen. Als aber „Tristan und Isolde“ auf der Bühne erschienen (1865), war es auch mit diesem divide et impera zu Ende. Hier war der alte Opernbegriff absolut nicht mehr festzuhalten; das musikalische Drama, bisher nur eine Theorie, stand in Wahrheit vor uns. Für „unmöglich“ konnte man es nun nicht mehr erklären, für „lebensunfähig“ aber auch nicht. Der Schritt vom „Lohengrin“ zu „Tristan“ war noch größer, als der von „Rienzi“ zu „Lohengrin“. Unterdessen saß R. Wagner als Flüchtling in Zürich – einsam, oft an Allem verzweifelnd – und griff zur Feder des Schriftstellers, um seinem Herzen Luft zu machen. Er hatte leider jetzt Zeit genug dazu; aber es war auch eine Nothwendigkeit, daß er dazu gelangte, seine Kunstprincipien zu entwickeln. Daß „Lohengrin“ eine Über- gangsform war, fühlten Freunde, wie Gegner; nur daß erstere darin den Anfang, letztere das Ende erblickten. Die maßgebenden Grund- jätze bedurften aber nunmehr zu ihrer Konsolidierung der historischen, wie der ästhetischen Begründung, und diese konnte man nur vom Schöpfer dieses Werkes selbst erwarten. Schlag auf Schlag erschienen von Wagner: „Kunst und Revo-

166 Richard Pohl. (46 lution“ (1849), „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1850) und „Oper und Drama“ (1851). Die erste Broschüre schoß nur erst Bresche, sie war mehr negierend, und in der vollen Aufregung des Revolu- tionsjahres geschrieben. R. Wagner glaubte an die historische Be- rechtigung der Revolution, er suchte aber auch den Weg zur Rettung auf. Die politische

Zukunft wollte er nicht prophezeien, aber er fühlte sich begeistert, das Kunstwerk zu zeichnen, das auf den Trümmern der alten Kunst erstehen sollte. „Wo einst die Kunst schwieg, be- gann die Staatsweisheit und Philosophie; wo jetzt diese zu Ende sind, da fängt wieder der Künstler an" – war der Grundgedanke. R. Wagner stand hier als Künstler auf dem Standpunkte Ludwig Feuerbachs als Philosoph. Er gab ihn später selbst wieder auf, und wandte sich zu Schopenhauer, dem er treu geblieben ist. Man kann wohl behaupten, daß, wenn Richard Wagner eine, so vieles Aufsehen, aber auch so vielen Widerspruch verursachenden Schriften nicht veröffentlicht hätte, sein Wirken als Komponist weniger heftig angefochten worden wäre und er sich keine princi- pielle Gegnerschaft heraufbeschworen hätte, die ihm auf Schritt und Tritt den Weg auf die Bühnen und zu dem Publikum verlegte, und bei jedem neuen Werke immer aufs neue ihm die Sympathie der Nation zu entziehen suchte, für die er dachte, dichtete und schuf. Daß alle diese feindlichen Anstrengungen schließlich Nichts erreicht haben, daß R. Wagner mit jedem neuen Werke nur immer größere Erfolge errungen hat, beweist um so klarer ihre zwingende Macht. Aber ebensowenig dürfen wir uns verhehlen, daß das Ver- ständnis einer dramatisch-musikalischen Werke und insbesondere der Ziele, die er mit ihnen erreichen, der wichtigen Kunstfragen, die er mit ihnen lösen wollte und wirklich löste, gerade durch seine Schriften ganz wesentlich gefördert worden ist, sodaß deren Er- scheinen wiederum als durchaus nothwendig zu betrachten ist. Die Stellung R. Wagners zum Publikum wie zur Kritik war somit folgende: Bis zur Publikation seiner ersten Schriften wurde er nur als Opernkomponist betrachtet; zwar als ein origineller, oft seltsame, unverständliche Wege verfolgender, mit denen man durchaus nicht immer einverstanden war, aber immerhin nur als Opernkomponist. Nachdem er aber öffentlich ausgesprochen hatte, was er erstrebte und was er entschieden verwarf, ging Vielen, ja sogar den Meisten, erst ein Licht darüber auf, was er mit seinen Werken

47) Richard Wagner. 167 eigentlich erreichen wollte und bereits erreicht hatte. Mit der Erkennt- nis, daß man es mit einem Reformator, ja mit einem wahren „Kunst-Revolutionär" zu thun hatte, brach die Opposition los – denn nun erst sah man, daß es einen Kampf ums Dasein der alten Oper und ihrer Traditionen galt. – Alle, welche ein Interesse daran hatten, diese alte Oper in ihrer bisherigen Weise zu pflegen und zu erhalten, schlossen sich instinktiv aneinander und bildeten eine Phalanx, die Wagner, ein echter Winkelried, allein durch- brechen mußte, wobei er jedoch freie Bahn machte, ohne selbst da- bei unterzugehen. Die Vorkämpfer der Wagner'schen Schule sprachen es geradezu aus, daß man Wagners Werke erst dann ganz verstehen könne, wenn man auch seine Kunstlehre richtig er- faßt habe. Das Publikum im Großen und Ganzen hat sich aller- dings mit diesen theoretischen Fragen nicht viel befaßt; aber es hatte doch schließlich den Gewinn davon, indem dadurch für die Beur- theilung ein ganz neuer Standpunkt gewonnen wurde, der zur Auf- klärung, zum Verständnis und somit auch zu größerer Genuß- fähigkeit führte. Das große Publikum steht mit seinen vollsten Sympathien für R. Wagner eigentlich heute noch beim „Lohengrin". Das ist der direkte Beweis, daß dieser größere Theil seiner übrigens ganz war- men und aufrichtigen Verehrer damit noch vollständig auf dem frü- heren Opernboden steht. Diesem Publikum ist der Standpunkt, von welchem aus man zu dem vollen Verständnis der letzten Pe- riode Wagners gelangt, noch nicht aufgegangen. Das kann auch so schnell nicht erreicht werden, weil eine langjährige Gewohnheit, hundertjährige Traditionen dagegen sind. Es macht nicht weniger Mühe, eine uns geläufig und lieb gewordene Kunstgewöhnung zu verlassen, als irgend eine andere Gewohnheit der Sitte oder des Glaubens. – Bei Beethoven haben wir ganz dasselbe erlebt. Es mußte eine ganze Generation darüber hingehen, bevor die Be- rechtigung der dritten Periode eines Schaffens anerkannt worden ist. „Verstanden" wird sie heute noch lange nicht von Allen. In einem Fundamentalwerke „Das Kunstwerk der Zu- kunft" geht Wagner von dem Satze aus: „Wie der Mensch sich zur Natur verhält, so verhält sich die Kunst zum Menschen"

168 Richard Pohl. 48 Die Kunst wird nicht eher das ein, was sie sein kann und soll, bis sie das treue Abbild des vollkommenen Menschen und seines wahrhaften innersten Lebens ist; bis sie also nicht mehr von den Irrthümern und Entstellungen unseres modernen Lebens die Bedingungen ihres Daseins erborgen muß. Die Kunst darf weder der despotischen Laune der

Mode unterworfen sein, noch soll sie eine Dienerin des Luxus d. h. der Befriedigung ein- gebildeter Bedürfnisse werden. – Innerhalb des modernen Lebens mit seinen Ausartungen bringt es die Kunst in ihrem Streben nach Naturwahrheit nur bis zur Manier, mit ihrem täten unruhigen Wechsel. Die Kunst ist aber kein künstliches Produkt; sie ent- steht aus einer inneren Nothwendigkeit. Die alte hellenische Kunst ist die wahre, die rein menschliche Kunst; das ideale Kunst- werk wird hier zur lebendig dargestellten Religion. Wie aber kein Einzelner eine Religion erfinden kann – die dies versuchen, sind immer falsche Propheten – so vermag auch kein Einzelner das wahre Kunstideal allein zu schaffen. Dies ist das Produkt gemeinsamen Strebens und Schaffens der ganzen Na- tion; es ist eben das Kunstwerk der Zukunft, das wir suchen. – Bei diesem Fundamentalsatze halten wir einen Moment inne, um uns zu fragen, ob Wagners Gegner ihn jemals haben verste- hen wollen? – Ihre Hauptanklage war die, Wagner habe sich in grenzenloser Überhebung vermessen – ganz allein das „Kunst- werk der Zukunft“ erfunden und hergestellt zu haben. Und hier sagt er doch mit klaren Worten, daß dieses wahre Kunstideal das Produkt gemeinsamen Strebens und Schaffens sein solle und müffe! – Ich erinnere Sie hier an den Entrüstungssturm, den Wagners Worte am Schluß der ersten Baireuther Festspiele her- vorriefen: „Sie haben gesehen, was wir leisten können. Wenn Sie nun wollen, so haben wir eine deutsche Kunst!“ – Das hieß nichts Anderes als: „Ich habe Ihnen gezeigt, auf welchem Wege ich mein Ideal der national-deutschen Kunst zu erreichen suche. Wie weit wir es gebracht, haben Sie jetzt gesehen. Um es noch weiter zu bringen, um das Kunstwerk der Zukunft dauernd zu gestalten, bedarf es Ihres gemeinsamen Wollens, Ihres einmüthigen Strebens“. – Drei künstlerische Hauptfähigkeiten des Menschen haben sich in Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst zum dreifachen Ausdruck menschlicher Kunst herangebildet, und zwar zunächst im ursprüng-

49) Richard Wagner. 169 lichen Kunstwerk der Lyrik und sodann in höchster Vollendung im Drama. Ursprünglich waren sie untrennbar, sie traten auch im griechischen Drama vereint auf. Wie aber beim Thurmbau zu Babel die Völker, als ihre Sprachen sich verwirrten, sich schieden, um jedes einen besonderen Weg zu gehen, so schieden sich auch die Kunstarten, als das Nationalgemeinsame in egoistische Besonder- heiten sich zersplitterte. Die urälteste aller Kunstarten ist die Tanzkunst, deren künst- lerischer Stoff der leibliche Mensch selbst ist; sie wird durch den Rhythmus erst zur Kunst, und der Rhythmus bildet auch das natürliche Band, welches die Tonkunst mit der Tanzkunst ver- bindet. Im Drama veredelte sich die Tanzkunst zu ihrem geistigten Ausdrucksvermögen, zur Plastik und Mimik. Aber losgelöst von der Schwesterkunst entartete sie auch am ehesten: Sie sank zum Ballet herab, im besten Falle zur Pantomime, d. h. zum absolut stum- men, also widernatürlichen Schauspiele. – Ganz neuerdings haben wir wieder an den „Geschöpfen des Prometheus“ erfahren können, daß die Pantomime eine Zwitter- gattung ist, der selbst die Musik eines Beethoven kein dauerndes Leben, ja nicht einmal eine durchgreifende Wirkung einzuhauchen vermochte. Solche Wiederbelebungsversuche dienen nur dazu, Wag- ner's Kunstlehren ad oculos zu demonstrieren. Als die Tonkunst sich aus dem Reigen der Schwesterkünfte loslöste, nahm sie, als nächste Lebensbedingung – wie die leicht- fertige Tanzkunst sich von ihr das rhythmische Maß entnommen hatte – von der finnenden Schwester Dichtkunst das Wort mit; aber nicht das geistige, dichtende Wort, sondern nur das körperlich uner- läßliche, den verdichteten Schall. So lange das Wort im Drama die Macht hatte, gebot es logisch Anfang und Ende; sich selbst überlassen, folgte die Tonkunst nur noch den Gesetzen der Harmo- nie, des mehrstimmigen Gesanges, in welchem das Wort untergeht. Der Kontrapunkt gelangte zur Herrschaft, d. h. die Mathematik des Gefühls. In einer Erfindung gefiel sich die abstrakte Tonkunst dermaßen, daß sie sich als absolute Kunst fühlte. Aus einem Herzensbedürfnis war sie zur Verstandessache geworden. Wie die Tanzkunst nur noch im Nationaltanz. Charakter und ursprüngliche Eigenthümlichkeit sich zu bewahren mußte, so rettete sich die Musik aus dem Irrgarten des Kontrapunkts in die Volks- Mufikal. Vorträge. V. 13

170 Richard Pohl. (50 weise, in das mit der Dichtung innig verwebte, von ihr sicher begrenzte Lied. Sobald die schönheitsbedürftige Kunstwelt endlich wieder Menschen auf der Bühne darzustellen suchte, und Menschen, nicht mehr Orgelpfeifen, singen ließ – es war dies zur Zeit

der „Renaissance“, "wie wir früher gesehen haben – bemächtigte sie sich der Volksweise, konstruierte aber aus ihr die Opern-Arie, ein Zwittergeschöpf, das der Natur ebenso widerstreitet, wie das Ballet. Losgelöst von dem bis zum Sinnlosen entstellten Worte, ent- wickelte endlich die Tonkunst, als Instrumentalmusik, nun ein selbständiges Leben. Als Träger der Tanzweise hatte sie sich die rhythmische Melodie herangebildet; sobald sie auch die Har- monie des mehrstimmigen Gesanges aufnahm, wurde die harmo- nijirte Tanzweise die Basis des reichsten Kunstwerks: der mo- dernen Symphonie, welche durch Haydn, Mozart und Beet- hoven zur höchsten Vollendung gebracht wurde, indem diese die symphonischen Formen, die bis dahin gleichfalls kontrapunktisch ein- geschnürt waren, durch den warmen Athemhauch der natürlichen Volksweise durchdringen und beseelen ließ. R. Wagner charakterisiert nun die Symphonie Haydn's, Mo- zart's und Beethoven's und kommt zu dem Schluffe: Die letzte Symphonie Beethovens ist die symbolische Erlösung der Musik, aus ihrem specifischen Elemente heraus, zur gemeinsamen Kunst; sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft. Nach ihr ist kein Fortschritt der Instrumentalmusik als Sonderkunst mehr möglich gewesen, denn auf die kann als höchste Konsequenz nur noch das Kunstwerk der Zukunft, das gemeinsame Drama folgen, zu dessen Verständnis uns Beethoven den künstlerischen Schlüffel ge- geben hat. – R. Wagner geht nun zur Betrachtung der Dichtkunst über und legt dar, daß überall da, wo zuerst das Volk dichtete, die dichte- rische Absicht nur auf den Schultern der Schwesterkünfte, vor Allem der Tonkunst, ins Leben trat. Nicht nur der Lyriker, auch der Epiker, der Rhapsode lang. Als nun die Zeit kam, wo das Volks- epos verloren ging, war schon Thespis mit einem Karren in Athen, errichtete die Bühne, betrat sie, aus dem Chore des Volks heraus- schreitend, und schilderte nicht mehr die Thaten der Helden, son- dern stellte diese selbst dar. Die Tragödie der alten Hellenen

 war das, in das öffentliche Leben eintretende Volkskunstwerk. Die Blüthe der Tragödie dauerte aber nur genau so lange, als sie aus dem gemeinsamen Volksgeiste heraus gedichtet wurde. Die Dicht- kunst wurde nach der Auflösung der Tragödie und nach ihrem Aus- scheiden aus der Gemeinsamkeit mit den Schwesterkünften, zu einer schreibenden und beschreibenden; die Dichtkunst wurde zur Wissen- schaft, zur Philosophie, bis, abermals aus dem Volksgeiste heraus, am Schluffe des Mittelalters wiederum die Schau spiel e r. genossen schaften sich bildeten, deren dichterisch schaffenden Höhepunkt wir in Shakespeare sehen – ein unerhörtes Genie, da er durch die Macht der Rede allein, und nur mit Hilfe der Phan- tasie seiner Zuschauer, die höchsten Wirkungen erzielte. Aber sowie der dramatische Dichter sich aus der Genossenschaft der Darsteller hochmüthig loslöste und sich über diese stellte, ging die Dichtkunst wieder zurück; selbst Goethe's Versuche, die Bühne zu befreien vom akademischen Zwang, gelangen auf die Dauer nicht. – So wurde das Bühnendrama geboren, das der Litteratur, aber nicht dem Volke gehört. Die Versuche, aus diesem Zustande wieder herauszukommen, führten nur dazu, daß die Schauspieler sich vom Dichter emancipirten, daß die Schauspielkunst nun zur Kunst des Schauspielers, zum persönlichen Virtuosenthum wurde. Unsere deutschen Dramatiker, wenn sie dargestellt werden wollten, mußten „Rollen“ für die Schauspielvirtuosen schreiben; aber die Franzosen hatten ihnen hier den Rang vollständig abgewonnen. „Erst wenn die beiden Prometheus – Shakespeare und Beet- hoven – sich die Hand reichen; wenn die marmornen Schöpfungen des Phidias in Fleisch und Blut der cenischen Plastik und Mimik übergehen; wenn die nachgebildete Natur aus dem engen Rahmen an der Zimmerwand des Reichen, in den weiten, von warmem Leben durchwehten Rahmen der Bühne für Alle sich ausdehnen wird – erst dann wird in der Gemeinschaft aller seiner Kunstgenoffen auch der Dichter wieder eine volle Erlösung finden.“ Wagner betrachtet nunmehr die bisherigen Versuche zur Wieder- vereinigung der drei Kunstarten näher und legt zunächst dar, daß genau da, wo die eine Kunstart die andere berührt, wo die Fähig- keit der anderen für die der einen eintrat, die auch ihre natürliche Grenze fand. Nur die Kunstart, die ein gemeinsames Kunst- werk will, erreiche auch die höchste Fülle ihres eigenen, beson-

 deren Wesens, wogegen diejenige, die nur sich will, beschränkt und unfrei bleibe. Von allen Kunstarten bedurfte keine der Vermählung mit einer anderen so sehr wie die

Tonkunst, weil sie wie ein flüssiges Naturelement zwischen den bestimmter und individueller sich geben- den Wesenheiten der Schwesterkünste ausgegossen ist. Nur als Trägerin des Wortes vermochte sie aus ihrem verschwimmenden Wesen zu charakteristischer Körperlichkeit zu gelangen. Dem Streben der anderen Künste, aus der Tonkunst nur zu schöpfen, soweit es ihnen zu ihren speciellen Zwecken dienlich schien, setzte die Tonkunst das Bestreben entgegen, das Wort sich zu assimilieren, um nach Belieben damit zu schalten. In der katholischen Kirchenmusik verfügte sie über das Wort nach unbedingter Gefühlswillkür; das Wort verlor dadurch aber seine Bedeutung als Kern der musikali- schen Ausgestaltung. Erst in der protestantischen Kirchen- musik gab sich ein neues, kräftiges Erfassen des Wortes kund und drängte in der Passionsmusik bis zum kirchlichen Drama hin. Aber aus der Kirche in den Konzertsaal verpflanzt, wurde sie zum Oratorium, eine Zwittergattung, welche Drama sein will, aber nur so weit, als es der Musik erlaubt ist, die unbedingte Haupt- sache, die tonangebende Kunstart im Drama zu sein. Umgekehrt verlangte die Dichtkunst im recitierten Schauspiel die Dienste der Musik zu Nebenzwecken, zur Ausfüllung. Die Oper ist nur eine scheinbare Vereinigung der drei ver- wandten Kunstarten, denn sie ist zum Sammelpunkt der eigensüchtig- sten Bestrebungen dieser Schwestern geworden. Unleugbar spricht die Tonkunst in ihr das Recht der Gesetzgebung an; ihrem egoistisch geleiteten Drange zum Drama hin haben wir die Oper zu ver- danken. Aber in dem Grade, als Tanz- und Dichtkunst der Ton- kunst hier nur dienen sollen, tritt auch wieder eine Reaktion da- gegen ein. Sowie die Dichtkunst den pathetischen, der Oper allein zusagenden Gefühlsboden verläßt, muß die Tonkunst den Launen der Dichtkunst dienen und eine ganz untergeordnete Rolle spielen, d. h. nur da eintreten, wo es die Dichtkunst gerade brau- chen kann; ja sie muß sich selbst durch Proja verdrängen lassen. Auch die Tanzkunst macht sich im Ballet für sich allein breit, wo sie nur irgend einspringen kann. Sie drängt dann das Drama zur Seite, um für sich allein zu gelten. So haben wir eine Aufein-

53 Richard Wagner. 173 anderfolge, aber keinen inneren Zusammenhang von Dialog, Gesang, Tanz, Handlung – und aus diesem Konglomerat kann kein Ge- jammtkunstwerk resultiren. So wurde die Oper zum gemeinsamen Vertrage des Egoismus der Einzelkünste; aber so glänzend die Tonkunst auch hier zu herr- schen schien, wurde sie doch bald ihrer Abhängigkeit inne. Wohl haben Meister wie Gluck, Mozart, Beethoven, Weber da, wo die Oper nur irgend die Bedingungen in sich faßte, die ein volles Aufgehen, der Musik in die Dichtkunst ermöglichen konnten, die Erlösung ihrer Kunst zum gemeinsamen Kunstwerk voll- bracht. Aber was unter besonders glücklichen Umständen dem ein- zelnen Genie glückte, giebt der Masse der Erscheinungen noch kein Gesetz. Diese großen Meister sind uns in der Opernmusik die Leit- sterne, zum Erkennen der künstlerischen Möglichkeit des Aufgehens der reichsten Musik in der Dichtkunst, die, durch dieses freie Aufgehen der Musik in ihr, erst zur allvermögenden dramatischen Kunst wird. Die großen Vorbilder blieben immer nur vereinzelte Erschei- nungen; die Oper sank sofort wieder von ihrer Höhe herab, sobald die großen Meister geschieden waren. Und die Thaten eines Gluck, Mozart c. waren insofern auch immer nur einseitige Thaten, als sie nur die Fähigkeit und den Willen der Musik aufdeckten, ohne daß diese von den Schwesterkünften verstanden ward, und ohne daß jene sich auf die Höhe der Musik zu erheben vermochten. Nur aus dem gleichen, gemeinschaftlichen Drange aller drei Kunstarten kann also ihr Verschmelzen zum wahren Kunstwerk, und somit dieses Kunstwerk selbst, ermöglicht werden. Sie müssen ihre Selbständigkeit aus Liebe zum Ganzen aufgeben können. Somit wird das „Drama der Zukunft“ dann entstehen, wenn Schauspiel, Oper und Pantomime nicht mehr für sich allein leben wollen oder – können. Die moderne Kunst, soweit sie echte Kunst ist, ist das Sonder- eigenthum einer gebildeten Klasse geworden, die sie allein zu ver- stehen glaubt, d. h. zu genießen vermag. Zu ihrem Verständnis erfordert sie ein besonderes Studium. Und trotzdem ist dieses Ver- ständnis oft nur ein theilweises, jedenfalls nicht ein weit verbreite- tes. Die hohe Aufgabe der Kunst ist aber die, Bildung zu ver- breiten. Sie kann dies jedoch nicht, wenn sie von oben herab Bildung ausgießen soll. Sie muß vielmehr, um wirken zu können, 1 3 der

174 Richard Pohl. (54 selbst die Blüthe einer natürlichen, von unten heraufge- wachsenen

Bildung ein. Im Theater liegt der Keim und Kern aller national- künstlerischen Kultur; ja, es kann kein anderer Kunstzweig zu wahrer, volksbildender Wirksamkeit gelangen, wenn nicht dem Theater ein wichtigster Antheil hieran vollständig zuerkannt und zurück- erobert wird. R. Wagner gelangt hier, wie wir sehen, auf anderem Wege zu demselben Resultate, wie Schiller, der das Theater gleichfalls zum Hauptkulturmittel erhob und die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtete. Daß dieser ideale Standpunkt zunächst nur ein hypothetischer ist, beeinträchtigt eine hohe Berechtigung gewiß nicht. Wenn die Besten der Nation nach diesem Ziele streben, kommen wir ihm eben immer näher. „Die Schaubühne ist der gemeinsame Kanal, in welchem von dem denkenden, besseren Theile des Volkes das Licht der Weisheit herunter strömt", – sagt Schiller in einem eben citierten Vortrage, – „und von da aus in milderen Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet. Richtigere Begriffe, geläuterte Grundsätze, reinere Gefühle fließen von hier durch alle Adern des Volkes. – Unmög- lich kann ich hier den großen Einfluß übergehen, den eine gute stehende Bühne auf den Geist der Nation haben würde. – Wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so wür- den wir auch eine Nation! Was kettete Griechenland so fest aneinander? Was zog das Volk so unwiderstehlich nach einer Bühne? – Nichts anderes, als der vaterländische Inhalt der Stücke, der griechische Geist, das überwältigende Interesse der besseren Menschheit, das in derselben athmete." – Hier stehen wir nicht mehr auf dem Boden der Unterhaltung, der Zerstreuung, des Sinnengenusses, hier stehen wir vor einer großen Kulturfrage, an welcher die Besten unserer Nation ge- arbeitet haben. – Wer denkt da noch an die alte Oper? Was kann diese hier noch weiter bieten, was wirken wollen? Wagner strebt nach einem Kunstwerk, das so hoch über der Oper steht, wie eine Tragödie des Sophokles etwa über einer tragédie von Voltaire. Wenn man nun aber geltend machen wollte, daß R. Wagner bei seinem Ideale des musikalischen Dramas der Musik nur des-

55 Richard Wagner. 175 halb eine so hervorragende Bedeutung, einen so wesentlichen Einfluß zuschreibe, weil er ja selbst Musiker gewesen sei, so möge hier an einige Aussprüche unserer größten Dichter und Denker erinnert werden, die, von ihrem Standpunkte ausgehend, zu dem ganz gleichen Endresultate gelangten. Lessing sagt in den nachgelaffenen Fragmenten zum „Laokoon": „Die Natur scheint die Poesie und Musik nicht sowohl zur Verbin- dung, als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben. Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. – Wenn man jetzt noch daran denkt, macht man die eine Kunst nur zu einer Hilfskunst der anderen, und weiß nichts mehr von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen hervorbringen. Man übt nur eine Verbindung aus, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nämlich in der Oper. Die Verbindung aber, wo die Musik, die helfende Kunst wäre, hat man noch unbearbeitet ge- laffen." . Über die Gluck'schen Reformen schreibt Herder bei Bespre- chung der „Alceste": „Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie einer Kunst diene, stieg Gluck herab und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtet, zuließ, seine Töne den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst dienen. Er hat Nach- eiferung gefunden, aber vielleicht eifert ihm bald einer vor: daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen Opernklingklangs um- wirft, und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängendes lyri- sches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion und Deko- ration Eins sind." Ich erinnere ferner an den bekannten Brief Schiller's an Goethe (vom 29. December 1797), worin Schiller sagt: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loslösen sollte. In der Oper erläßt man uns die servile Naturnachahmung, und es könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmo- niche Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einem schöneren Empfängnis. Hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres

176 Richard Pohl. (56 Spiel, weil die Musik es begleitet; und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen." Auch ein idealer Tondichter, ein Liebling der Nation, möge hier noch gehört werden, C. M. v. Weber. Als der akademische Musikverein zu Breslau (1824) die Absicht kund gab, die Musik zur „Euryanthe" im Konzert aufzuführen, schrieb Weber: „Euryanthe ist ein rein dramatischer

Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünfte hoffend, aber sicher wirkunglos, wenn ihrer Hilfe beraubt.“ Ich könnte diese Citate noch vermehren, sie genügen aber hier, um zu zeigen, daß R. Wagner mit seiner Kunstlehre ebenso orga- nisch verbunden mit den besten Geistern der Nation dasteht, wie seine Kunstbestrebungen historisch folgerichtig aus dem Kunstbedürfnis herausgewachsen sind. R. Wagner blieb bei seinen ersten Schriftstellerischen Kundge- bungen keineswegs stehen. Er konnte das gar nicht, weil sie eine Fluth von Erwiderungen, einen Sturm von Entrüstung hervor- riefen, und seine zahllosen Gegner ihn einer maßlosen Überhebung, einer revolutionären Tendenz zeihten, der man entgegenarbeiten müsse. Dies war nur natürlich, denn die Principfragen wurden hier zu Existenzfragen. Wenn man die Wagnerschen Lehren gelten ließ, so war es mit der alten Oper zu Ende. Um sich nun diese zu wahren, streuten seine Gegner die Verdächtigung aus, die auch im Publikum sofort Wurzel faßte und noch immer fortwuchert: Wagner habe die Werke unserer Klassiker verworfen, er wolle von ihnen allen nichts mehr wissen, und glaube, mehr als sie alle zu- sammen leisten zu können. – Wenn man den bisherigen Entwicke- lungen gefolgt ist, erkennt man sofort, daß dies eine widersinnige Behauptung, ja, eine absichtliche Verleumdung ist. Wagner war dadurch gezwungen, seine Theorie in einer ganzen Reihe von Schriften weiter zu entwickeln, respektive zu vertheidigen. Ich nenne vor Allem sein Hauptwerk, „Oper und Drama“, in dessen erstem Theil er „die Oper und das Wesen der Musik“, im zweiten „das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dicht- kunst“, im dritten „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft“ nochmals ganz detailliert behandelte. Diese Fundamentalschrift behandelt die Frage so eingehend, daß

57 Richard Wagner. 177 ich sie hier nicht im Einzelnen zergliedern kann; sie ist auch weit mehr angefeindet als – gelesen worden, weil ihr tiefgehender kunst- wissenschaftlicher Inhalt keine Lektüre für ein nur oberflächlich ur- theilendes Publikum ist. Wagner sah sich ferner genöthigt, einzelne Fragen in einer Reihe in populärer Form geschriebener Broschü- ren zu behandeln, – davon ich nenne: „Mittheilung an meine Freunde“ worin er seinen eigenen Entwickelungsgang darlegt), „Zu- kunftsmusik“ zur Einführung des „Tannhäuser“ in Paris), „Beet- hoven“ (worin er zum Beethoven-Jubiläum über Wesen und Geist der Musik die tiefsten Aufschlüsse, eine Philosophie der Musik, gab), „Über die Bestimmung der Oper“ (ein akademischer Vortrag in Berlin), „Über Schauspieler und Sänger“ und „Über das Diri- giren“ (eine lichtvolle Behandlung der praktischen Fragen der künst- lerischen Interpretation), und noch andere Schriften, die jetzt in 9 Bänden gesammelt vor uns liegen. Alle Fragen werden hier mit einer Gründlichkeit und Eindring- lichkeit behandelt, daß die ganze Kunsttheorie dadurch in ein System gebracht worden ist, welches als Basis für unsere Kunstanschauung dienen soll. Ihre Wirkung ins Allgemeine beginnt aber erst von der Zeit an, wo R. Wagners musikalisch-dramatische Schöpfungen der dritten Periode sich überall Bahn gebrochen haben, also erst seit nicht viel mehr als einem Jahrzehnt. Diejenigen täuschen sich aber, welche glauben, daß die Wagner- sche Kunsttheorie jetzt schon abgethan sei. Im Gegentheil, sie wird nach seinem Tode erst recht aufleben. Denn wenn auch zunächst diese Theorie dazu diente, uns das Verständnis der einen Werken zu Grunde liegenden Principien, und dadurch den richtigen kritischen Standpunkt zu ihrer Beurtheilung selbst zu erschließen, so wird dann, wenn dieses Verständnis erst ein allgemeines geworden – und wir sind nicht mehr weit von diesem Zeitpunkte entfernt – die Theorie, auf welcher solche Werke fußen, und aus ihr gestaltet werden konnten, einen weit bedeutenderen Einfluß auf das künft- lerische Schaffen im Allgemeinen gewinnen, im Gegensatz zu früher, wo man noch zweifelte, ob jene Theorie überhaupt lebensfähige Kunstwerke zu schaffen vermöchte, wo man also die „Zukunft“ der Wagnerschen Schöpfungen selbst noch in Frage stellte. Wenn auch Richard Wagner in jenen ersten Jahren seines Exils musikalisch schöpferisch nicht thätig war – von 1849 bis Ende 1853

178 Richard Pohl. 58 hat er faktisch Nichts komponiert – so hatten eine dramatisch-musikalischen Entwürfe doch keineswegs geruht. Schon während der musikalischen Ausführung des „Lohengrin“, bei der er sich „wie in einer Oase in der Wüste gefühlt hatte“, bemächtigten sich zwei Stoffe einer dichterischen Phantasie: „Siegfried“ und „Friedrich Barbarossa“. Nochmals, zum letzten Male, stellten sich Mythos und Geschichte ihm gegenüber

und drängten ihn diesmal sogar zu der Entscheidung, ob er ein musikalisches Drama, oder ein recitiertes Schauspiel schreiben solle. Er entschied sich glücklicherweise für den Mythos und für das musikalische Drama, und vollendete „Sieg- frieds Tod“ (in drei Akten und einem Vorspiel) bereits im Herbst 1848. Damals dachte er an die Möglichkeit einer Aufführung nicht; die dichterische Vollendung und einzelne Versuche zur musi- kalischen Ausführung (z. B. der „Gesang der Walküren“) gaben ihm nur eine innerliche Genugthuung, ein Mittel, um sich von der ihn umgebenden äußeren Welt, mit der er sich nicht verständigen konnte, abzuschließen. Auch mit dem Plane der Dichtung eines Dramas „Jesus von Nazareth“ hat er sich damals getragen. Er gab ihn auf. einerseits wegen der widerspruchvollen Natur des Stoffes, der vom Dogmatischen nicht zu trennen, in der überlieferten Form aber dramatisch nicht zu behandeln war; andererseits in der Erkenntnis der Unmöglichkeit, dieses Werk jemals zur öffentlichen Aufführung zu bringen. Aber ein Resultat hat die Beschäftigung mit diesem Plane ihm doch gebracht: den Keim zu „Parsifal“, der zunächst wohl aus der Beschäftigung mit der Grallage beim „Lohengrin“ hervor- ging, aber (im dritten Akte namentlich) auch eine unverkennbare innere Verwandtschaft mit „Jesus von Nazareth“ zeigt. – Als nun Liszt den „Lohengrin“ in Weimar nicht nur zur Auf- führung, sondern auch zum Verständnis, ja zum Siege gebracht hatte, rief er Wagner zu: „Sieh, so weit haben wir's gebracht. Nun schaff' uns ein neues Werk, damit wir's noch weiter bringen!“ Wagner nahm jetzt einen „Siegfried“ ernstlich in Angriff, obgleich eine sofortige Darstellung auf der Bühne ihm immer noch unmög- lich schien. Er erkannte zugleich, daß er mit „Siegfrieds Tod“ allein seine Aufgabe nicht lösen konnte. Eine Fülle von Bezie- hungen zur Siegfried-Mythe, zur Wälsungen-Sage, zu allen mythischen Voraussetzungen dieses Stoffes überhaupt mußte er ent- weder als allgemein bekannt voraussetzen (und das waren sie nicht,

 oder konnte sie nur andeuten, ohne sie zum vollen Verständnis zu bringen. Andernfalls mußte er sich in einer epischen Breite ver- lieren, die dem Drama fernbleiben soll. Fast unwillkürlich wurde also der Dichter darauf geführt, den Theil des Mythos, der nur erzählungsweise hätte mitgetheilt werden können, selbständig als Drama auszuführen. So entstand „Der junge Siegfried“, der Ge- winner des Hortes, der Erwecker Brünnhildes. Um aber wiederum die Entstehung des Nibelungenhortes, sowie die Schicksale Brünn- hildes vollkommen klar zu machen, und zwar in sinnlichen Hand- lungsmomenten, nicht in epischen Erzählungen, mußte er noch weiter gehen, und so entstanden „Rheingold“ und „Walküre“ zuletzt in einer Phantasie, wie im dichterischen Entwurf. Mit welcher Klarheit hier der Dichter auf ein großes Endziel zusteuerte, mit welcher Sicherheit er es erreichte, erkennen wir um so mehr, wenn wir die früher vorhandenen Bearbeitungen der Sieg- fried-Sage damit vergleichen. Der Hauptunterschied mit dem „Nibe- lungenlied“ ist eben der, daß es ein Epos ist, welches nicht nur andere Form, sondern auch ganz andere Endziele hat (Kriemhildens Rache und den Sieg des Christenthums), und zugleich auf mythische Voraussetzungen sich stützt, die zur Zeit der Entstehung des Nibe- lungenliedes noch dem Volke geläufig, in der modernen christlichen Zeit aber verschollen waren, bis erst in den letzten Jahrzehnten un- sere besten Köpfe sich an die Arbeit machten, die Schätze der Edda c. wieder auszugraben und der Gesammtheit näher zu bringen. Hebbel, der in einer Nibelungen-Dichtung die ausgesprochene Absicht hatte, unser Nationalepos zu dramatisieren, kämpft gegen die Hindernisse, die Vorgeschichte eines Dramas in die Exposition zu bringen, jedoch die mythischen Voraussetzungen daraus zu verbannen, entschieden unglücklich an. Die Bedeutung Brünnhildes bleibt bei ihm völlig unklar, die des Nibelungenhortes ebenso; Siegfried erscheint hier als ein junger Raufbold und Renommit, der von unglaublichen Helden- thaten berichtet, die man nicht sieht, deren Werth man auch nicht beurtheilen kann. So wie Richard Wagner aber den Nibelungen-Mythos dra- matisch gestaltet hat – und zwar nicht nach dem Nibelungenliede, sondern nach der Urquelle, der Edda, – so, wie er das vielfach Verworrene klar auseinanderlegt, die zerstreuten Glieder verbindet, die Handlung fortlaufend motiviert, hat er nicht nur den altger-

 manischen Mythenkreis zum ersten Male im Zusammenhange dem deutschen Volke auf der Bühne vorgeführt, sondern er hat dadurch zur Erweckung des

Interesses an den Sagen unserer Voreltern mehr gethan – als alle Philologen thun konnten. Denn es ist un- zweifelhaft, daß mehr als alle Abhandlungen, ja mehr, als alle epischen Dichtungen, das Drama mit seinen sinnlichen Handlungs- momenten zum Verständnis wirkt und zum Gemeingut der Nation wird. Aber selbst diejenigen, welche die Wahrheit und Folgerichtig- keit der Wagnerschen Deduktionen erkannten, hielten vor der Frage still: „Wie dies nun auszuführen, wie die Theorie in die Praxis umzusetzen sei?“ – Alles zugegeben, mußte man erst abwarten, wie R. Wagner nunmehr ein neues Kunstwerk gestalten werde, das er in der „Mittheilung an seine Freunde“ in Aussicht gestellt hatte. Diese Mittheilung ist datiert vom November 1851, ein Nibelungen- werk – denn dieses ist hier gemeint – erschien erst 1876 in Baireuth. Es bedurfte also eines vollen Vierteljahrhun- derts, um diesen großen Plan ins Werk zu setzen. R. Wagner schrieb damals: „Ich beabsichtige, meinen Mythos in drei vollständigen Dramen vorzuführen, denen ein Vorspiel vor- auszugehen hat. Mit diesen Dramen, obgleich jedes von ihnen ein in sich abgeschlossenes Ganzes bilden soll, habe ich kein „Reper- toirestück“ nach den modernen Theaterbegriffen im Sinne, son- dern für ihre Darstellung halte ich folgenden Plan fest: An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen mit ihrem Vorspiele aufzuführen: den Zweck dieser Aufführungen erachte ich für voll- kommen erreicht, wenn es mir und meinen künstlerischen Genossen, den wirklichen Darstellern, gelang, an diesen vier Abenden den Zu- schauern, die, um meine Absicht kennen zu lernen, sich versammel- ten, diese Absicht zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Verständnis künstlerisch mitzutheilen. Das Eine werden meine Freunde sofort begreifen, daß ich bei diesem Unternehmen nichts mehr mit unserm heutigen Theater zu thun habe. Wenn meine Freunde diese Gewißheit fest in sich aufnehmen, so gerathen sie dann mit mir wohl auch darauf, wie und unter welchen Umständen ein solcher Plan ausgeführt werden könne, und viel- leicht erwächst so mir auch ihre einzige ermöglichende Hilfe dazu. –

 Nun denn, ich gebe Euch Zeit und Muße, darüber nachzudenken. Denn nur mit meinem Werke seht Ihr mich wieder!“ – Das war ein großes Problem, vor das man sich hier gestellt jah! Um den Plan ins Leben zu rufen, dazu bedurfte es gemein- jamer, großer, dauernder Anstrengungen. R. Wagner hatte auf die Mitwirkung der deutschen Nation gehofft – diese ließ ihn aber im Stich! Seine Gegner thaten auch das Möglichste, um eine all- seitige Theilnahme für seinen Plan, ja nur ein allgemeines Ver- ständnis seiner Intentionen nicht aufkommen zu lassen. Man machte vor Allem geltend, daß die Lösung dieser Aufgabe die Kräfte eines Einzelnen absolut übersteigen müffe; daß eine praktische Ausführung auch deshalb nicht möglich sei, weil die künstlerischen Anforderungen an die Mitwirkenden, die scenischen Anforderungen an die Darstel- lung alles Maß des Menschenmöglichen übersteigen; weil auch so große Summen dazu erforderlich seien, daß diese niemals aufzu- bringen wären. Diese Einwürfe wurden noch verstärkt und erhielten eine schein- bare Bestätigung, als R. Wagner seine Nibelungendichtung (1853) veröffentlichte, und nun selbst eine Freunde betroffen vor dieser Riesenaufgabe standen, wobei man nicht einmal wußte, wie es nur möglich sei, eine solche Dichtung überhaupt zu komponieren. Es fehlte dazu absolut jeder Maßstab, selbst bei Wagners eigenen frü- heren Werken. Konnte nun auch die musikalische Lösung des Problems dem Meister getrost überlassen werden, so kam als dritte, aller- schwierigste Frage noch die hinzu, wie und wo ein solches, in jeder Beziehung noch nicht dagewesenes Werk, zur Aufführung zu bringen sei? Das Schicksal desselben hat auch gezeigt, daß mit dieser prak- tischen Frage das allergrößte Problem zu lösen war. Liszt, mit einem weiten Blick, war der Einzige, der damals den Muth nicht verlor, und sogleich Schritte vorbereitete, um hiefür einen Boden zu bereiten, und zwar in Weimar selbst. Er entwarf den Plan zur Goethe-Stiftung, mit Ausschreibung eines Nationalpreises, mit der Verpflichtung der Aufführung des gekrönten Werkes – offen- bar im Hinblick auf die „Nibelungen“, denen der Preis unzweifel- haft hätte zutheil werden müssen. Der Plan scheiterte aber; nicht minder der, den weimarischen Hof dafür zu gewinnen, die Fest- bühne zur Aufführung der „Nibelungen“, die jetzt in Baireuth steht,

 nach Weimar zu verlegen. Man scheute vor den Kosten, vor den noch

unabsehbaren Hindernissen zurück. Die Frage blieb un- gelöst, die ruhte zuletzt ganz. Fünf Jahre kämpfte Wagner vergeblich gegen diese Hindernisse. Die Komposition der Nibelungendichtung war schon bis zum dritten Abend, bis zum zweiten Akt des „Siegfried“ vorgerückt, die Parti- turen von „Rheingold“, „Walküre“ waren schon in den Händen Liszt's, des Einzigen, dem er die Ausführung anvertrauen konnte; aber die Frage, wo, wie, mit welchen Mitteln das Werk herzustellen sei, war noch keinen Schritt vorwärts gekommen. Da erlahmte Wagner endlich, es war im Sommer 1857. Er gab seinen Plan nicht auf – dazu war er nicht der Mann – aber er vertagte ihn auf bessere Zeiten, legte das Nibelungenwerk bei Seite und griff nach einem neuen Stoff. Er wollte nunmehr ein Drama schreiben, das für einen Abend bestimmt und leicht ausführbar sei; ein Werk, das nur wenige Sänger erforderte, fast gar keine scenischen Ansprüche machte und überall gegeben werden könnte. Er dichtete. und komponierte „Tristan und Isolde“, ein Meisterwerk von Einheit und Ausdrucksfähigkeit des Stiles, von Gewalt der Leidenschaft, Größe der musikalischen Charakteristik. – War es schon wunderbar, wie R. Wagner hier, unmittelbar nach fünfjähriger Arbeit an den „Nibelungen“, in einem von diesem ganz unabhängigen, eigenartigen Stile schrieb: so war es nicht weniger erstaunlich, in wie kurzer Zeit, in einem Zuge, er dieses Werk vollendete, frei von allen Bedenklichkeiten, die seine bisherigen nieder- schlagenden Erfahrungen wohl in ihm hätten erzeugen können. Er jagt selbst, daß er bis dahin noch keines seiner Werke mit solcher Lust, solcher Freiheit geschrieben habe; es war eine Apotheose der Liebe, die Alles besiegt, ihre Erlösung aber nur durch die Ver- einigung im Tode findet. Hier zeigte uns Wagner zum ersten Male, was er unter völlig freiem deklamatorischen Stile verstand; hier zeigte er uns die ganze Macht des symphonischen Beethovenschen Orchesters, in seiner Anwendung auf den dramatischen Ausdruck: es war ein ergreifendes Seelengemälde, ein ausgeführtes Drama und eine große Symphonie zugleich. Hier war nun das Ideal des dramatisch-musikalischen Stils in der That erreicht – und die Antwort darauf war, daß sich wiederum

 keine Bühne fand, die es zur Aufführung zu bringen wagte. In Wien, wo man den Versuch machen wollte, legte man das Werk nach zahlreichen Proben als unausführbar zur Seite; in Karlsruhe (die Partitur war der Großherzogin von Baden, der hohen Protektorin Wagners, gewidmet) erlahmte man nach den ersten Ver- suchen und motivierte die Unmöglichkeit der von der Großherzogin gewünschten Aufführung durch die Wiener Erfahrungen. Also wieder vergebliche Arbeit, wiederum zerstörte Hoffnungen! Wer hätte da den Muth nicht verloren? – Wagner nicht. Deutschland war ihm noch immer verschlossen. Er konnte persönlich nichts zur Förderung seiner Pläne thun, ja er hatte noch nicht einmal seinen „Lohengrin“ gehört. Dennoch hatte er das unab- weisbare Bedürfnis, endlich wieder sich künstlerisch zu bethätigen, wieder seine Musik zu hören. Er ging zum zweiten Male nach Paris. Merkwürdig genug bleibt dieser geheimnisvolle Zug dort- hin, wo er schon einmal Hilfe gesucht, aber nicht gefunden hatte. Wagner wollte eine deutsche Truppe anwerben, um in Paris seine Werke zur Aufführung zu bringen. Die Unmöglichkeit der Aus- führung dieses Planes mußte er bald erkennen. Aber er führte Fragmente einer Werke dort in Konzerten auf, und gewann sich dadurch Freunde und Verehrer, errang sich Boden genug, um in der That dazu zu gelangen, den „Tannhäuser“ in der großen Oper aufgeführt zu sehen. Mit welchem künstlich hervorgerufenen Miß- erfolg – ist bekannt. – Damit war Wagners Wirken in Paris ein für alle Mal ein Ende gemacht. Glücklicherweise war es zur selben Zeit (1861) den Bemü- hungen hochfürstlicher Gönner – vor Allem der Großherzoge von Baden und Weimar – gelungen, den königlich sächsischen Hof zu einer Amnestierung Wagners zu bestimmen. Er durfte nach Deutsch- land zurückkehren und – fand sich in seinem Vaterlande fast ver- lassen, ohne Hilfe, ohne festen Stützpunkt. Nach einem Zurück- kehren mußte er allseitig nur die Sorge gewahren, ihn von sich fern zu halten. Die Theaterleitungen fürchteten eine persönliche Einmischung, seine hohen Ansprüche, eine „unmöglichen“ Aufgaben. Zwei Versuche, ihn an den Höfen von Karlsruhe und Weimar als Kapellmeister zu fesseln (Liszt hatte Weimar bereits verlassen, weil auch er seine Bestrebungen gehemmtjah), mußten schon deshalb schei- tern, weil die betreffenden Intendanten – Devrient und Dingelstedt

 – mit Wagner nie hätten zusammengehen können und wollen. Was blieb

Wagner nun übrig, als in der Welt umher zu ziehen – und Konzerte zu geben, Konzerte mit Bruchstücken aus den „Nibelungen“ und „Tristan und Isolde“; theils, um doch wenigstens Einiges davon zu Gehör zu bringen, theils um Geld zu gewinnen. Auch dieser letztere Zweck wurde nur theilweise erreicht; die Kon- zerte kosteten Wagner zumeist mehr Geld, als sie ihm einbrachten. Er zog in Europa umher, von London bis St. Petersburg und Moskau; er durchwanderte Deutschland, (in einer Vaterstadt Leipzig, wohin er zunächst ging, dirigierte er ein Konzert, das fast nicht be- sucht war), er erntete Ruhm, in Rußland endlich auch Geld – aber es war kein Ende abzusehen, kein Ziel! Hierzu kam noch der Hohn seiner Gegner: daß Wagner seine Werke, für die er eine eigene Nationalbühne habe herstellen wollen, jetzt in Konzerten aufführe, wodurch ja klar bewiesen sei, daß fie nicht bühnenfähig seien, und daß er sein eigenes Princip ver- leugne, aufgebe. Daß er es thun mußte, um nicht todt ge- schwiegen zu werden; daß er es mit blutendem Herzen that, weil Niemand tiefer, als er selbst, empfinden konnte, wie sehr sein Werk, eine Principien darunter leiden mußten, bedachte keiner. Wagner schien endlich lahm gelegt in seinen Bestrebungen. Die Gegner triumphierten. Kaum für möglich sollte man es halten, daß unter diesen Hemm- niffen und Sorgen – denn Wagner gerieth dadurch abermals in Noth und hatte, wie einst in Paris, jetzt in Wien um seine Existenz zu kämpfen – ein neues Werk entstand, und zwar ein Werk voller Lebenskraft, Humor und Farbenpracht: „Die Meistersinger“. Hier betrat Wagner wiederum eine neue Bahn; er schuf eine echte Volks- oper, ein lebendiges Kulturbild mittelalterlichen Lebens, mit der populären Gestalt von Hans Sachs als Mittelpunkt. Er dachte nicht an die Aufführung – er schrieb es, weil er nicht anders konnte. Die Ausführung war von musikalischer Seite eine so außerordent- liche, daß er gerade mit diesem Werke später die meisten Gegner be- siegte. Er zeigte hier sich als so imponierender Musiker, als Meister des Kontrapunktes und der Form, als Beherrscher der schwierigsten musikalischen Technik, daß selbst eine ehemaligen Kollegen, die Kapellmeister, Respekt vor solchem Wissen und Können bekamen, das doch wieder zu ganz anderen, absolut neuen Resultaten führte.

 Damit war Wagner auch Reformator des Stils der komischen Oper geworden, die in Deutschland ganz darnieder lag. Inzwischen hatte er 1863 eine Nibelungendichtung (es war ein Buch von 443 Seiten) zum zweiten Male veröffentlicht. Das erste Mal war sie, nur als Manuskript gedruckt, nicht in die große Öffentlichkeit gelangt. Er schrieb ein Vorwort dazu, in welchem er nochmals einen Plan darlegte, auch über das Bühnenfestspiel- haus und das verdeckte Orchester, das er plante, Mittheilungen machte. Wagner erklärte nochmals, daß er seinen Plan nie aufge- geben habe, aber freilich jetzt nicht mehr hoffen dürfe, die Ver- wirklichung zu erleben. Es sei jetzt sogar fraglich, ob er Muße finden werde, die Komposition zu vollenden, die beim „Siegfried“ still gestanden war. Auf eine Unterstützung seiner Pläne durch eine Vereinigung kunstliebender Freunde hoffe er nicht mehr. Ihm könne nur ein deutscher Fürst helfen, der durch eine Unterstützung seiner Pläne eine Stiftung gründen könne, die auf den deutschen Kunstgeschmack von großem Einfluß sein werde. – „Wird dieser Fürst sich finden?“ fragt R. Wagner in wahrhaft visionärer Glaubensstärke! „Im Anfang war die That!“-. – Und dieser Fürst fand sich – genau ein Jahr nach Ver- öffentlichung dieses Hilferufs eines schwer bedrängten Künstlerher- zens. Es war der erstaunlichste Wendepunkt in des Meisters viel bewegtem Leben. Richard Wagner hat dieses Ereignis selbst ein Wunder genannt. Und es war auch ein Wunder! Der jugendliche König Ludwig II. von Baiern gelangte plötz- lich zur Regierung, und seine erste Regierungshandlung war, daß er R. Wagner nach München berief und ihm eine Stellung gab, die ihn, frei von allen Sorgen und allen Hindernissen, so schaffen und gestalten ließ, wie der Geist ihn trieb. König Ludwig war einge- denk des Wortes von Schiller: „Der seltne Mann will seltenes Vertrauen, Gebt ihm den Raum, das Ziel wird er sich setzen.“ Und Er gab ihm den Raum – er schenkte ihm die Gunst Seines vollen Vertrauens, Seiner königlichen Freundschaft. Die Erlebnisse Richard Wagners in München, die Vorgänge, die sich an die dortigen Aufführungen seiner neuen Werke knüpften, sind noch lebendig in Aller Erinnerung. Der Meister hat in Baierns

 Hauptstadt mehr Verständnis, mehr Verehrung und Förderung gefunden,

als irgendwo; – aber an Hemmniffen, an Gegnern, an Verfolgung hat es ihm auch dort ebensowenig gefehlt! Seine Bahn ging hier, wie allerwärts, per aspera ad astra. Es galt in München zunächst (1865), „Tristan und Isolde“, dieses Schmerzenskind Richard Wagners, zur Aufführung zu bringen. Auf des Meisters Vorschlag wurde Hans v. Bülow von Berlin zur Direktion eingeladen und als Hofkapellmeister, später auch als Direktor der neu gegründeten Musikschule, für München dauernd gewonnen. Die wundervolle Aufführung des in seiner Art einzigen Werkes, mit dem Ehepaar Schnorr in den Titelrollen, wurde epoche- machend. Von London, Paris, St. Petersburg, Wien, Berlin ac. kamen Wagners Freunde herbei, um diese phänomenale Leistung zu sehen; denn es hatte sich der Glaube verbreitet, daß dieses Werk unausführbar sei. Nun erschien es vor einem erstaunten, theilweise entzückten, theilweise aber auch feindlich gesinnten Auditorium. Es hat sich dauernd bewährt, es bildet jetzt einen Glanzpunkt der Mün- chener Bühne – Dank den unvergleichlichen Leistungen des Vogl- schen Künstlerpaares – und es ist nicht in Abrede zu stellen, daß die Münchener Aufführungen allein es gewesen sind, welche ein Jahrzehnt hindurch „Tristan und Isolde“ auf der Bühne siegreich gehalten haben. Der Grund dafür war allerdings zunächst in dem durchaus neuen Stile zu suchen, in welchen sogar seine Verehrer sich erst einarbeiten mußten. Aber er lag nicht minder in der Schwierigkeit, für die Titelrollen Künstler zu finden, die ihre großen Aufgaben erschöpfend lösen konnten. Die „Meistersinger“ bieten ebenfalls große Schwierigkeiten in der Ausführung; sie haben sich aber weit rascher verbreitet, ja sie sind (sogar schon in England) bereits populär geworden. Eine Hauptursache liegt darin, daß hier die entscheidende Partie des Hans Sachs von einem Bariton und nicht von einem Tenor darzustellen ist, und wir thatsächlich auf mindestens zehn, mit Stimme, Intelligenz und Darstellungstalent begabte Baritonsänger kaum einen gleichbegabten Tenoristen rechnen können! In der „Oper“ genügte es, wenn der Sänger nur Stimme, die Sängerin Schule hatte; zur Interpretation Wagner'scher Kunst- werke gehört aber zugleich Intelligenz, Darstellungsgabe – und tiefe, leidenschaftliche Empfindung. Auf „Tristan und Isolde“ folgten Musteraufführungen vom

 „Fliegenden Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, wie sie die Welt bis dahin noch nicht gesehen hatte. Wir dürfen nicht ver- geffen, daß Wagner, seit er Dresden verlassen, von aller Einwir- kung auf die Bühnen entfernt geblieben war, daß er einen „Lohen- grin“ niemals selbst einstudiert hatte. In München, wo durch die hohe Gunst eines königlichen Protektors ihm alle Mittel zur un- beschränkten Verfügung standen, konnte Wagner endlich einmal eine Intentionen voll verwirklicht sehen, unter der künstlerischen Mit- hilfe eines ausgezeichneten Sänger- und Orchesterpersonals und zweier Freunde, die ihn so vollkommen verstanden, wie Hans v. Bülow und Hans Richter. Diese Münchener Musteraufführun- gen wurden zur Norm für den Stil der Darstellung der Wagner- schen Werke überhaupt, der bis dahin – außer bei Liszts Auf- führungen in Weimar, hier aber auch nur musikalisch, nicht scenich – überhaupt noch nirgends eine endgültige Feststellung hatte finden können. Wenn nach dieser Richtung für die besseren Bühnen jetzt ein bedeutender Fortschritt gegen früher zu konstatieren ist, so waren die Münchener Mustervorstellungen hiefür das Modell. Zu Johannis 1868 erschienen die „Meistersinger“ auf der Mün- chener Bühne – wiederum eine ideale Aufführung, ja vielleicht die idealste von allen, sowohl in der Besetzung Fräulein Mallinger, Betz, Nachbaur, Schloffer, Hölzl) als in dem wunderbaren Inein- andergreifen jämmtlicher Kräfte zu einer Gesammtleistung, die dem Publikum – welches dem nationalen Stoffe sowohl, als dem lebens- heiteren, farbenreichen Stile der „Meistersinger“ viel näher stand, als der Tragödie verzehrender Liebesgewalt im „Tristan“ – das, was R. Wagner unter dem Gesammtkunstwerk verstand, lebendig vor Augen führte. Das war kein Schauspiel, keine Oper, das war ein ideales Kulturbild, ein Stück des herrlichsten deutschen Lebens aus der mittelalterlichen Glanzzeit. – Das haben die Münchener Künstler auch sofort erfaßt; sie waren die ersten, welche den „Meister- fingern“ volles Verständnis, volle Sympathie entgegenbrachten, und die „Meistersinger“ find auch ein Liebling der Münchener geblieben. Vor dem „Nibelungenring“ hielt aber die Weiterentwicklung wieder still. Hier konnte selbst der königliche Wille nicht alle Hemm- niffe beseitigen. Wagner hatte durch eine ganz exceptionelle Stellung, getragen von der höchsten Gunst und Gnade, sich in München viele persönliche

Neider, aber auch principielle Gegner heraufbeschworen, 14.

188 Richard Pohl. 68 die in einer Person ein Hindernis für ihre Pläne sahen. Es han- delte sich hiebei keineswegs um Kunst-, sondern um Gunst- und Machtfragen. Politische und klerikale Motive traten hinzu – wir wollen an dem frischen Grabe des Meisters die Erinnerung an jene Verirrungen und Verwirrungen nicht wieder lebendig machen – ge- nug, Wagner hatte nicht Lust, solchen Intriguen Stand zu halten. Wo man ihn nicht verstand, zog er sich zurück – jetzt konnte er das ruhig abwarten. Er ging wieder in die Schweiz – diesmal nach Luzern – um den „Nibelungenring“ zu vollenden, der seit zehn Jahren nicht weiter gediehen war, jetzt aber vollendet werden konnte und mußte, Dank der königlichen Huld, welche R. Wagner die Mittel hiezu gewährte. In jene idyllische, friedliche Zeit in der reizend gelegenen Villa Triebschen bei Luzern, fällt die Verheirathung Richard Wagners mit Cosima Liszt. Von einer ersten Gattin hatte R. Wagner, seitdem er nach Deutschland zurückkehren durfte (1861), getrennt gelebt; Minna Wagner hatte sich zunächst in Weimar, dann in Dresden niedergelassen, wo sie 1864 starb. Cosima Liszt kannte R. Wagner schon seit ihrer Verheirathung mit Hans von Bülow, wo das junge Ehepaar auf seiner Hochzeits- reise (im August 1857) den Meister in Zürich aufgesucht hatte. Zur näheren Bekanntschaft hatte indessen erst die Übersiedlung Hans von Bülow's nach München (1864) geführt, wo im täten Verkehr mit R. Wagner sich bald die innigste Sympathie, und in weiterer Folge eine leidenschaftliche Neigung entwickelte, welche schließ- lich zur Trennung Cosimas von Hans von Bülow und zur Ver- mählung mit Richard Wagner (1870) führte. Wie man auch über diese persönlichen Beziehungen denken mag – soviel ist gewiß, daß diese Ehe für R. Wagner zu einer Quelle des Glücks, zum Segen für ein künstlerisches Schaffen ward. Die Wohlthat einer harmonischen Häuslichkeit, eines auf innigstem Ver- ständnis und unbegrenzter Verehrung basierten Zusammenlebens hatte der Meister während eines unruhvollen Lebens in einer ersten Ehe nie gekannt. Jetzt lebte er zum ersten Male in einem glück- lichen Familienkreise, an der Seite einer geistvollen, hochbegabten Frau, die Alles von ihm fern hielt, was ihn äußerlich beunruhigen, oder im inneren Gestalten stören konnte; die ihn verstand, wie Nie- mand, und seine treueste Beratherin und Helferin war.

69 Richard Wagner. 189 Und als nun in Triebschen der kleine Siegfried geboren ward, da war dieses häusliche Glück ein vollkommenes. Das reizende „Siegfried-Idyll“, welches der Meister in jenen sonnigen Tagen zum Geburtstage seiner Gattin komponierte, sagt uns mehr, als alle Worte, was er damals empfand. – Die Komposition des „Sieg- fried“ wurde auch so schnell gefördert, daß dieser Theil der Nibe- lungen-Tetralogie um die Zeit der Geburt von Wagners Sohn vollendet und unmittelbar darauf die der „Götterdämmerung“ in Angriff genommen wurde. Als nunmehr dieses nationale Riesenwerk seiner Vollendung sich näherte; als die Zeit kam, wo ein Schöpfer ernstlich daran wieder denken durfte, wie und wo er es zur Aufführung bringen könnte – da war es auch mit der Triebschener Idylle zu Ende. R. Wagner mußte zu neuen Kämpfen abermals in die Welt hinaus. Denn er hielt unerschütterlich fest an einem Plane, die „Nibelungen“ nicht auf den gewöhnlichen Operntheatern zur Aufführung zu brin- gen, sondern dafür ein eigenes Festspielhaus zu gründen. „Tristan und Isolde“ und „Meistersinger“ hatte er den Bühnen überlassen müssen, die sich langsam und zögernd genug dazu entschlossen. Seine „Nibelungen“ aber wollte er den Bühnen nicht freigeben. Dieses Nationalwerk sollte ganz so, wie er seit nunmehr einem Viertel- jahrhundert plante, oder gar nicht zur Aufführung kommen. Damit war es auch für München unmöglich geworden. Denn gegen ein Festspielhaus in München erhob sich eine allgemeine, nicht zu über- windende Opposition; man erklärte die Kosten für unerschwinglich. In dieser für ihn so wichtigen Frage fand der Meister auch jetzt noch das allerwenigste Verständnis. Hier war nun der Punkt, wo die Wagner-Vereine einsetz- ten, die sich nach dem Vorgange Mannheims (Emil Heckel, bildeten, um die Erbauung eines Festspielhauses und die Aufführung des Nibelungenwerkes zu fördern. Die pekuniären Mittel, welche diese Vereine aufbrachten, konnten natürlich dazu nicht ausreichen; aber sie bildeten doch die Grundlage zur Ausführung, und ihr morali- scher Einfluß war auch nicht gering anzuschlagen. Wagner wählte Baireuth als Ort für eine Festspiele. Er hatte zuerst geglaubt, das dortige alte markgräfliche Theater, das eine außergewöhnlich große Bühne hat, hierzu verwenden zu können; aber der Zuschauer- raum war viel zu klein, die

Bauart veraltet; er mußte diesen Plan 1 4 Kr

190 Richard Pohl. 70 aufgeben. Die städtischen Behörden von Baireuth hatten jedoch mit richtigem Blick die großen Vortheile erkannt, die der alten ober- fränkischen Residenz daraus erwachsen mußten, wenn Wagner seine Wirksamkeit dorthin verlegte. Sie boten ihm daher alle Vortheile an, die in ihrer Macht standen, offerierten ihm einen Bauplatz, das Baumaterial zum Theater, ebenso einen Bauplatz für ein Wohn- haus. Dies bestimmte Wagner zum Bleiben. An einem Geburts- tage, (22. Mai) 1872, legte er den Grundstein zu einem Theater. Eine musikalische Feier war damit verbunden, bei welcher er eine Aufführung der Neunten Symphonie Beethovens leitete, wie wir sie vollendeter niemals gehört haben. Die Wahl gerade dieses Werkes war eine symbolische. Wagner hatte ausgesprochen, die letzte Symphonie Beethovens sei die sym- bolische Erlösung der Musik aus ihrem specifischen Elemente zur gemeinsamen Kunst, d. h. der Kunst, zu deren Kultus das Bai- reuther Festspielhaus eben errichtet werden sollte. – Daß Richard Wagner dieselbe musikalische Feier mit einem „Kaisermarsch", unter Betheiligung eines großen Chors, einleitete, war gleichfalls eine wohlbedachte Wahl. Echt national, echt deutsch sollte der Geist sein, der hier walten würde. Der Theaterbau verschlang (wie überall) viel mehr Mittel, als man berechnet hatte. Die dekorative Ausstattung, die Kostüme für vier Abende erforderten überdies noch große Summen. Mit den von den Wagner-Vereinen durch die Patronatsscheine c. aufgebrachten Mitteln allein war dies nicht durchzuführen; das Unternehmen wäre ins Stocken gerathen, wenn König Ludwig durch eine Großmuth nicht abermals alle Hindernisse beseitigt hätte. Ihm gebührt auch hier das Hauptverdienst. So kamen denn die merkwürdigen Augusttage des Jahres 1876 heran. Die vorzüglichsten Künstler Deutschlands waren auf der Bühne, wie im Orchester vereinigt, um das Riesenwerk der „Nibe- lungen" zur Ausführung zu bringen. Die Eindrücke, die wir dort empfingen, waren außerordentlich und bleiben unvergeßlich. Eine epochemachende Künstlerthat vollzog sich vor unseren Blicken; das scheinbar Unmögliche war hier geleistet. Wagner feierte den größten Triumph seines Lebens. Fast alle deutschen Fürsten waren seine Gäste, Ihre Majestäten der Deutsche Kaiser und König Ludwig von Baiern an der Spitze; die Intelligenz von ganz Europa war ver-

71 Richard Wagner. 191 treten, auch Amerika sandte viele Gäste, Brasiliens Kaiser unter ihnen. Es war ein neues Olympia. Was wir dort sahen und hörten, war alles neu: das amphi- theatralische Festspielhaus in einer edlen klassischen Einfachheit des Stils, und seiner technischen und akustischen Mustergültigkeit; das unsichtbare Orchester mit einer wunderbaren Klangwirkung; der Stil der musikalischen Ausführung und dramatischen Darstellung – und vor Allem das Werk selbst, mit einer großartigen Anlage und Aus- führung. Nun erst erkannten Alle vollständig, was Wagner unter Gesammtkunst verstand; hier war in der That die Geburtsstätte einer „neuen Kunst", von der wir mit Stolz empfanden, daß sie eine echt nationale sei, die nur aus dem deutschen Geiste hervor- gehen konnte. War es doch auch die altgermanische Sagenwelt, die Götterlehre unserer Ahnen, die uns hier zum ersten Male in einem großartigen Gesammtbilde vorgeführt wurde, ebenso wie einst die hellenischen Götter und Heroen dem versammelten Volke Griechen- lands in Olympia erschienen waren. Der Gedanke war groß, die Ausführung war es nicht minder; aber der hellenische Geist lebte nicht mehr im Volke. Anstatt dem Schöpfer dieses Werkes, dieser Festtage volle Dankbarkeit und Aner- kennung entgegen zu bringen, begannen sofort wieder die negierenden Geister, die nüchternen Realisten, die Zweifler und Tadler ihre kleinliche Arbeit der Unterminierung. Hatte man die erste große künstlerische That nicht hindern können, so sollte wenigstens die alljährliche Wiederholung, die Wagner geplant hatte, unmöglich ge- macht werden. Dies gelang auch, unterstützt durch das Deficit, das dieses gewaltige Unternehmen unausbleiblich nach sich ziehen mußte; unterstützt auch durch die bedenkliche politische Lage der letzten sieb- ziger Jahre, in welchen Europa zwischen Krieg und Frieden schwebte, und Finanzkrisen ausbrachen, die für ein großes Kunstunternehmen keine Unterstützung, ja kaum das nöthige Interesse aufkommen ließen. Der hochbedeutende Plan Wagners, eine Schule in Baireuth zu errichten, welche in Verbindung mit einem Theater und unter seiner persönlichen Leitung die Pflanzstätte des neuen Kunststils werden sollte – ein Gedanke, der von den weittragendsten

Folgen für die weitere Kunstentwickelung sein mußte, da es sich hier um Musteraufführungen, nicht nur Wagner'scher Werke, sondern auch von In-

 strumental- und Opernwerken aller großen deutschen Meister handelte, – dieser Plan mußte aus Mangel an Mitteln aufgegeben werden; der neu organisierte Patronatverein 1878, erwies sich als zu schwach hiezu. Wagner mußte sich mit schwerem Herzen zu jener Koncession bequemen, die er früher so energisch zurückgewiesen hatte: er mußte. um das Deficit zu decken und Mittel zur Erhaltung und Fortfüh- rung seiner Festspiele zu gewinnen, die „Nibelungen“ freigeben. Nun aber geschah das Unglaubliche, daß eine leistungsfähige Bühne nach der anderen (darunter selbst kleine, wie Schwerin, Braunschweig, Weimar) sich an die Aufgabe wagten, das Nibelun- genwerk aufzuführen. Über ein Dutzend Bühnen sind Baireuth nachgefolgt, natürlich mit mehr oder weniger großem Gelingen, theilweise auch nur mit äußerster Anstrengung aller Kräfte, aber sie führten es doch durch. Es war dies der glänzendste Beweis, wie durchgreifend Baireuth sofort gewirkt, wie über alles. Erwarten schnell der neue Wagnersche Stil sich Bahn gebrochen hatte, und zwar gerade durch das allerschwierigste Werk. Und als nun der kühne Unternehmer Angelo Neumann die Dekorationen und Kostüme von Baireuth ankaufte, um mit Hilfe vortrefflicher Künstler ein Wandertheater einzurichten, und aller Orten, wo das Nibelun- genwerk noch unbekannt war, dasselbe zur Aufführung zu bringen, nicht nur in Deutschland, sondern auch in England – Skandina- vien, Paris, Italien, Amerika hat er gleichfalls ins Auge gefaßt – und als man nun mit Erstaunen sah, wie dieses Unternehmen wirk- lich prosperirte – da hatte Wagner einen Sieg erfochten, an den er selbst nicht geglaubt hatte. Sein Nibelungenwerk zog durch die civilisierte Welt. Zu dem Volke, das nicht zu den „Nibelungen“ hatte herbeikommen wollen, waren die „Nibelungen“ nun selbst hin- ausgegangen, und predigten aller Orten das Evangelium vom Wagner- schen Ideale des Gesammtkunstwerks. – – – Richard Wagner erzählt uns in seinen Lebenserinnerungen, daß bei einer Geburt die Norne ihm die, vom König Wiking einst verschmähte Gabe – „den nie zufriedenen Geist, der stets auf Neues sinnt“, in die Wiege gelegt habe. Diese viel verkannte Gabe, „durch die allein wir einst Alle Genies werden könnten“- habe ihn nie verlassen, und das Leben, die Kunst, und er selbst seien durch die seine einzigen Erzieher geworden. Wir kennen auch in der That keinen Tonkünstler nach Beetho-

 ven, welcher so wie Wagner unablässig immer höher gestrebt hat, der mit keinem Werke seine Entwicklung für geschlossen erachtete, sondern immer Vollkommeneres, immer Neues ersann. Kaum war sein durch ein Vierteljahrhundert angestrebtes Ziel erreicht, kaum war das Nibelungenwerk der deutschen Nation geschenkt, so begann er schon die Ausführung des „Parsifal“. Um die Bedeutung dieses Werkes ganz zu verstehen, denken wir an Wagners Endziel: eine Wiedergeburt der klassischen Tra- gödie im Geiste der modernen Kunst, eine Vereinigung der Schwester künste zu einem Gesammt-Kunstwerke. Hiefür hatte er den Stil erst neu zu schaffen, und er hat ihn geschaffen. Mit diesem völlig neuen, gewaltigen Kunstmittel ausgerüstet, konnte er der Nation nun erst die Kunstwerke geben, die ihm immer als Ideal vorge- schwebt hatten – Kunstwerke, die auf nationalem Boden stehen, die stofflich aus dem Volksgeiste herausgeboren sind, um wiederum von der Bühne herab auf den Volksgeist zu wirken. Die Mythe mit ihrer poetischen Symbolik, die Sage, die uns die tiefsten Probleme im volksthümlichen Gewande veranschaulicht, die nur den rein menschlichen Inhalt auffaßt, das war und bleibt die Stoffwelt für die echt nationale Kunst. Kannten nun die Hellenen nur einen Sagenkreis, den ihrer eigenen Götter- und Heroenwelt, so finden wir in unserer modernen Welt deren zwei verschiedene: den altgermanisch-heidnischen und den christlichen. Im Mittelalter berührten sich beide und gingen in einander über. Den altgermanisch-heidnischen Mythos, nicht wie ihn das mit christlichen Elementen bereits durchdrungene „Nibelungen- lied“ verarbeitet hat, sondern wie wir ihn in der uralten „Edda“ noch unverfälscht finden, führte Wagner in einem Nibelungenwerke zum ersten Male vor. Die Wirkung, die er mit einem Kunstwerke erzielte, zeigt sich in dem regen Interesse, das gegenwärtig für unsere altnordische Mythologie allenthalben, in der bildenden Kunst, in der Dichtkunst, auf der Bühne, im Publikum sich kundgiebt. Und diese Theilnahme ist noch ebenso im Wachsen, wie die Wirkung des Wagnerschen Kunstwerks selbst. Ferner sehen wir, wie R.

Wagner die schönsten Blüthen deutscher mittelalterlicher Dichtung, zunächst die volksthümlichen Sagen von Tannhäuser und Lohengrin, für die Bühne dauernd

194 Richard Pohl. (74 gewann, und sodann aus Gottfrieds von Straßburg Meistersang „Tristan und Isolde“ das Reinmenschliche, symbolisch erfaßt, für die Bühne neu gestaltet und hier zum ersten Male ein Princip der Vereinigung der Künste, speciell der innigsten Vermählung von Poesie und Musik, mit erstaunlicher Konsequenz durchführt. Um sich dem Volke noch unmittelbarer zu nähern und hier gleichsam an der Quelle des Volksgeistes selbst zu schöpfen, dichtet er nunmehr die „Meistersinger“ nach einem selbsterfundenen Stoffe, und gruppiert das mittelalterliche Volksleben aus der schönsten Blüthezeit der Renaissance um die populärste Gestalt des alten Nürnberger Künstlerkreises, um Hans Sachs. Die Poesie und Farbenfülle der Renaissance zeichnet er in seinem neuen Kunststil in unvergleichlicher Weise. Und nun brachte er uns „Parsifal“, eine der schönsten Blüthen des mystischen Sagenkreises vom heiligen Gral, und damit eine Dichtung, welche den reinsten christlichen Geist athmet. „Parsifal“ ist die Darstellung des christlichen Mysteriums der Erlösung durch die göttliche Liebe und den beseligenden Glauben. In der „Götter- dämmerung“ der Nibelungen bricht die heidnische Welt zusammen, ihre Heroen und ihre Götter vernichten sich selbst. Im „Parsifal“ sehen wir die jündige Menschheit entsühnt durch die christliche Heilslehre. Welche erhebende Wirkung dieses Werk auf alle geübt hat, die es in Baireuth gesehen, können thatsächlich nur diejenigen voll- kommen verstehen, welche es eben selbst dort miterlebten. Das Studium von Dichtung und Partitur, die Bekanntschaft durch Kon- zert-Aufführungen und eingehende Vorträge - dies alles zusammen ist nicht im Stande, ein blaffes Bild der Gesammtwirkung zu schaffen. Der Zauber liegt in der Macht des Gesammtkunstwerkes und in der Kunst der idealen Darstellung desselben. Wer es er- lebte, der weiß, daß in Baireuth in der That jenes Theater er- standen ist, das R. Wagner vor 30 Jahren im Geiste erschaute - ein Theater, welches dem Geistesleben der modernen Kultur ebenso entspricht, wie das griechische Theater dem griechischen Geiste ent- sprochen hat. - Und mit dieser nationalen Wiedergeburt der Kunst

. 75) Richard Wagner. 195 wird der Name Richard Wagners untrennbar verbunden sein für alle Zeiten. Als aber nun „Höchsten Heiles Wunder, Erlösung dem Erlöser“ von den unsichtbaren Stimmen aus der Höhe zum letzten Male in Baireuth ertönte - wer hätte damals gedacht, daß es zum letzten Male sei, daß sein Schöpfer diesen Sang vernommen? Wohl hatte er sein höchstes Ziel erreicht - doch eine Kraft war auch zu Ende. Mitten im Siege ward er dahingerafft - ein schönes, beneidens- werthes Los! Was aber sollen wir thun, um sein Gedächtnis unter uns, seiner würdig, lebendig zu erhalten? Die Antwort liegt in dem einen Worte: „Baireuth“. Weßhalb ging unter Meister nach Baireuth? Wozu errichtete er sein Festspielhaus dort? Wofür hat er einen Schwanengesang, „Parsifal“, bestimmt? Sollen wir das, wonach er dreißig Jahre gestrebt, wonach er fast übermenschlich gerungen, und was er endlich zum Staunen der Welt erreichte - sollen wir dieses Nationalwerk wieder aufgeben? Sollen wir das Festtheater verödet stehen, als Ruine verfallen, es ruhig geschehen lassen, daß es eines Tages auf den Abbruch ver- kauft wird? Das wäre doch eine Schmach für die deutsche Nation! Schon der Gedanke ist empörend. Jetzt rächt es sich, daß man im deutschen Vaterlande allent- halben die Hände müßig in den Schoß gelegt und neugierig zuge- schaut hat, was aus dem Baireuther Unternehmen wohl werden würde; ob der Meister es durchführen könnte - ohne daß man ihm hilft! Vergessen wir es nie: wäre nicht König Ludwig von Baiern - Er allein - mit seinem erhabenen Blick für die Größe der Mission der Wagnerschen Kunst als hochherziger Helfer in der Noth

196 Richard Pohl. 76 erschienen, so stände das Baireuther Festtheater heute noch nicht, so hätten wir niemals die „Nibelungen“, niemals den „Parsifal“ dort, noch irgendwo gesehen. Nun sein Schöpfer todt ist, erkennt man freilich allgemein den unersetzlichen Verlust, denkt an die versäumte Pflicht, und möchte zur Sühne. Alles nachholen. Was aber ist denn noch nach- zuholen? Denkmäler will man ihm errichten! Sieben Projekte auf ein- mal sind aufgetaucht. Leipzig, dem Geburtsorte des Meisters, der Vieles an ihm gut zu machen hat, gebührt hier natürlich der Vor- rang. Wir halten es für ganz selbstverständlich, daß Leipzig seinem größten Sohne ein Denkmal setzt. Daß man auch in den drei Städten, wo er persönlich gewirkt - in

Dresden, München und Baireuth – daran denkt, ist ebenso natürlich. Aber diese Denkmäler kommen zeitig genug, sie kommen auch ganz sicher. Vor Allem gilt es, die Kräfte nicht zu zersplittern, die Mittel nicht voreilig zu erschöpfen. Richard Wagner hat sich schon selbst ein Denkmal errichtet: es steht in Baireuth. Dieses Festtheater in einem Sinne zu erhalten, in einem Geiste fortzuführen, durch pietätvollste Aufführung von des Meisters Werken, muß unser nächstes Ziel sein. Daß für dieses Jahr die „Parsifal"-Aufführungen für Baireuth, ganz so wie der Meister die geplant hat, gesichert sind, ist bereits bekannt. Es war dies ein Ehrenpunkt für alle Mitwirkenden. – Diese Aufführungen werden die würdigte Todtenfeier unseres Mei- sters sein. Aber damit darf es in Baireuth nicht zu Ende sein. „Parsifal" war vom Meister selbst nur für Baireuth bestimmt, und daran soll man auch nach seinem Tode festhalten. Er hat es ein „Bühnen- Weih-Festspiel" genannt und bezeichnete es damit als exceptionelles Kunstwerk, aus dem die Theaterdirektoren kein Zug- und Kaffen- stück machen sollen. Wie jedes richtige Gefühl sich dagegen sträubt, daß die Oberammergauer Passionsspiele in der Welt verbreitet wer- den, und von Bühne zu Bühne ziehen – ebenso widerstrebt es uns, das Liebesmahl der Gralsritter, die Verkündung der göttlichen

77 Richard Wagner. 197 Heilslehre, die Charfreitagsfeier, im Wochenrepertoire jedes beliebigen Theaters abgespielt zu sehen. Für Baireuth wurde dieses einzige Werk geschaffen, und dort soll es unantastbar bleiben. Auch praktische Gründe müssen dazu bestimmen. Denn wenn man das Baireuther Festspielhaus intakt erhalten will – und das nehmen wir als selbstverständlich an –, so muß man auch ein Werk haben, das dort allein zu sehen ist. Die „Nibelungen" gingen für Baireuth verloren; läßt man auch „Parsifal" in die Welt hinausziehen, so ist der Fortbestand der Baireuther Festspiele nicht nur gefährdet, sondern fast unmöglich. Denn was das Publikum schließlich auf allen Theatern wird sehen und hören können, das wird es nicht in Baireuth aufsuchen wollen. Denken wir aber daran, daß der Meister in Baireuth auch eine Schule errichten wollte, eine Schule für seinen dramatischen Stil, für die Auffassung und Vorführung der dramatischen und instrumentalen Meisterwerke unserer größten Geister. Man möge also, dies in Ehren haltend, auch in diesem Sinne dort wirken; man möge sämmtliche Werke des Meisters, zunächst „Tristan" und die „Nibelungen", in Musteraufführungen uns vorführen, vereint mit den dramatischen Meisterwerken Glucks, Mozarts, Beethovens, Webers – so wie er es plante 1878 – und daran abwechselnd Musikfeste in seinem Sinne reihen, um das Interesse immer leben dig zu erhalten. – Dies Alles gehört zur Schule, dies Alles er- hält sein Gedächtnis unter uns lebendig. An künstlerischen Kräften zur Leitung und Ausführung ist glücklicherweise kein Mangel. Dafür hat der verewigte Meister in Baireuth selbst schon Schule gemacht. Und was die Geschäfts- leitung betrifft, so ist diese die naturgemäße Aufgabe der Stadt Bai- reuth, die schon im eigenen Interesse alle Kräfte anstrengen wird. Der Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele hat bereits zweimal ge- zeigt, daß er seiner schwierigen Aufgabe gewachsen ist. Nur einen Fonds haben wir zu sammeln, einen unantastbaren Grundstock, hoch genug, um aus seinen Zinsen das Unternehmen dauernd zu sichern. Dahin müssen wir unsere Bestrebungen richten,

198 Richard Pohl. – Richard Wagner. (78 unsere Kräfte koncentrieren. Das Weitere wird in Baireuth zu be- schließen sein, wenn wir in diesem Sommer dort versammelt sein werden. Bis dahin wird auch König Ludwig von Baiern. Seinen Wil- len kundgegeben haben, den wir unter allen Umständen zu ehren und zu befolgen haben werden. Denn wie ohne Ihn Baireuth nicht entstanden wäre, würde es ohne Ihn auch nicht zu erhalten möglich sein. Was Richard Wagners königlicher Freund für den Lebenden gethan, das wird Er, dem Geschiedenen zu Ehren, auch festhalten und in seinem Geiste weiter lenken.

– ".– – Georg Friedrich Händel. | s #HF . ----. – Don ED Hermann Läretzschmar. Mufikat. Vorträge. V. 15

55 u. 56. Georg Friedrich Händel. Von Hermann Kretzschmar. mein bekannt ist wie derjenige

Händel's“). Sein -/ Hallelujah ist selbst in den Dorfkirchen heimisch, und >. auch diejenigen Gebildeten, welche der Musik im Übrigen fremd gegenüberstehen, wissen, daß Händel der Schöpfer des „Messias“ ist. Händel ist als der größte Oratorienkomponist weit und breit berühmt und dieser Ruhm steht seit einem Jahrhun- dert fest. Dieser Thatsache gegenüber ist die Erscheinung auffällig, daß von Händels Werken nur ein kleiner Theil in die Praxis Eingang gefunden hat. Selbst von seinen Oratorien kehren immer nur die- selben fünf Favoritwerke wieder: „Messias, Samson, Judas Mac- cabäus, Alexanderfest, Israel in Ägypten“ - und doch sind „Saul, Belsazar, Athalia“ und noch andere ebenso bedeutend. Als Instru- mentalkomponist kommt Händel auf den Programmen nur wie gele- gentlich zum Vorschein, und daß Händel der größte Opernkompo- mit der vor-Gluck'schen Periode gewesen ist - hören. Viele mit Staunen. Man muß a priori erwarten, daß der Künstler, dessen *) Der Name der Familie zeigt viele Varianten: Händel, Hendel, Hände- ler, Hendtler, Händtler. Italiänisch schrieb sich der Komponist »Hendel«, eng- lisch »Handel.« In England begegnen uns daneben noch die Schreibarten: Han- dell, Hendall, Hendel, Handle u. a. 15 *

 Geist aus dem Oratorium so unvergleichlich groß hervortritt, in anderen Gebieten seiner Kunst mindestens nicht uninteressant ist. Die Gelegenheit, Händel in dem vollen Umfange eines Schaffens ken- nen zu lernen und zu studieren, besitzen wir allerdings noch nicht lange. Wir verdanken sie in der vollkommnen Form, welche der Zweck erheischt, erst der neueren Zeit und der deutschen Händelge- jellschaft: in erster Linie dem außerordentlichen Manne, welcher die Seele dieser Gesellschaft bildet: Friedrich Chrysander, dem Hän- delbiographen. Die Gesammtherausgabe von Händels Werken, welche im Jahre 1858 begonnen wurde, nähert sich dem Abschluffe, und wenn wir im Jahre 1885 den zweihundertjährigen Geburtstag des großen Meisters begehen, wird das geistige Totalbild desselben, wie es in einen Werken niedergelegt ist, fertig vor dem deutschen Volke stehen. Es ist zu wünschen und zu hoffen, daß das Unter- nehmen der Händelgesellschaft der öffentlichen Musikpflege mehr und mehr Nutzen bringt. Selbst aber wenn es wahr wäre, daß die Händel'sche Musik zum größten Theile veraltet sei, so bleibt der Ge- winn, der sich aus einer vollständigen Kenntnis derselben ergiebt, immer noch groß genug. Wer den ganzen Händel kennt, der überschaut zugleich das Musikwesen des 18. Jahrhunderts in einer Totalität und bereichert damit beträchtlich ein Urtheil und einen Geschmack. Hierzu mit anzuregen ist der Hauptzweck dieses Vor- trages. In der Aufgabe, Händel's Leben und Schaffen nachzudenken und nachzuerzählen, liegt zugleich auch ein großer Reiz; denn Hän- del lebte ein in jeder Beziehung reiches und seltenes Leben. Nimmt man aus demselben die bahnbrechenden Werke heraus, welche den Künstler unsterblich machen, so ist immer noch eine ungewöhnliche Summe menschlichen Gehaltes übrig. Selbst diejenigen, welche an der Romantik dieses bewegten Lebens gleichgültig vorübergehen soll- ten, werden nicht umhin können, die Größe und Reinheit des Cha- rakters zu bewundern, mit dem es geführt wurde. Mehrfach ist in neuerer Zeit der Plutarchische Versuch gemacht worden, das Leben Händels mit dem eines größten musikalischen Zeitgenossen, mit dem Sebastian Bachs, in Parallele zu setzen. Die Lebensläufe der beiden Künstler haben manches Gemeinsame.

 Beide sind Deutsche. Sie sind in demselben Jahre geboren, ihre Geburtstage liegen nur vier Wochen auseinander und ihre Heimat- städte, Eisenach und Halle, nicht viele Meilen. Größer als die Ahnlichkeit ist aber in der Geschichte dieser zwei Meister die Ver- schiedenheit. Sie beginnt bereits bei dem Vergleiche der beidersei- tigen Familien. Die Vorfahren Bachs waren Musiker, die Hän- del's: Kupferschmiede. Als solcher wanderte der Großvater des Letztern aus dem damals noch öftreichischen Breslau am Anfange des 17. Jahrhunderts nach Klein-Schmieden bei Halle und wurde dann in der Stadt ansässig, zuletzt als Rathsschmiedemeister. Auch die beiden ältesten Söhne dieses Valentin Händel blieben bei dem Gewerbe der Familie. Sein jüngster, Georg, der Vater des Komponisten, ward Barbier. Dieser Beruf hatte damals bessere Chancen als heute: die wundärztliche Praxis war noch mit ihm verbunden. Zur Erlernung der Chirurgie unterzogen sich die streb- jameren und befähigten Glieder des Standes nicht selten einem theo- retischen Kursus, traten dadurch den studierten Leuten näher und wurden von Stadt- und Landbehörden in förmlichen Dienst genom- men.

Ihre Stellen waren mit Privilegien versehen, von denen eins der üblichsten und einträglichsten in dem Rechte bestand, eine öffent- liche Badeanstalt zu halten. In vielen Gegenden führten die amt- lichen Barbiere oder Chirurgen von dieser Gerechtsame her den Titel „Bader“. Auch Händels Vater wurde ein solcher Bader. Im Jahre 1622 geboren, sah er sich bereits im Jahre 1652 zum Amtschirurg ernannt; später erscheint er als fürstlich sächsischer und, als im Jahre 1680 Halle faktisch in preußischen Besitz übergegangen war, auch als kurfürstlich brandenburgischer Leibchirurg. Seine erste Ehe, in welcher er 19jährig die um 10 Jahre ältere Witwe eines Kol- legen – wahrscheinlich eines früheren Principals – heimführte, brachte ihn zu Besitz und Wohlstand. Wenige Monate nachdem diese Frau gestorben, heirathete er im Jahre 1683 die Pfarrers- tochter von Giebichenstein, Dorothea Tauft. Auch deren Stamm- baum führt nach Östreich. Ihr Großvater hatte die böhmische Hei- mat, Güter und Vermögen, um des Glaubens willen verlassen. Dorothea Taut wurde die Mutter des großen Tonsetzers. Ein erst geborner Sohn starb bald nach der Geburt. Das zweite von den vier Kindern, welche sie ihrem Gatten schenkte, war unser Georg Friedrich. Ihm folgten noch zwei Schwestern, Dorothea Sophia 1 5 a

204 Hermann Kretzschmar. 6 und Johanna Christiana. Letztere starb unverheirathet, der andern war Händel besonders zugethan und ihre Tochter, seine Nichte, ward die Erbin eines beträchtlichen Vermögens. Georg Friedrich Händel wurde am 23. Februar 1685 gebo- ren, an einem Montage. Als dieser Sohn das Licht der Welt erblickte, stand die Mutter im vierunddreißigsten, der Vater im 63sten Lebensjahre. Der Letztere blieb bis an sein Ende rüstig und wurde 75 Jahre alt, die Mutter hatte das Glück, noch den Ruhm ihres Sohnes zu erleben. In der letzten Zeit freilich erblindet, starb sie in ihrem 80. Jahre. Von beiden Eltern – sagt G. M. Meyer") – überkam Händel die körperliche Tüchtigkeit, die ihn zu einem der größten, gesundesten und stämmigsten Menschen machte. Vom Vater insbesondere scheint er den energischen Charakter, den Trieb nach Höherem und den Sinn für Freiheit und Unabhängigkeit geerbt zu haben. Von der Mutter, der er sich innig anschloß und die er bis in die spätesten Jahre zärtlich liebte, die einfache, gesunde Frömmig- keit, die wir in einem ganzen Leben gewahren, die sich ihm zu einer streng sittlichen Ansicht ausprägte, lebendig vorhielt in all einem weltlichen Treiben, ihn schützte vor den Verlockungen Ita- liens, ihn rein erhielt in dem vielfach unsittlichen Getriebe des eng- lischen Adels und Hofes, die der Geist seiner Kirchenmusik wurde und der Trost seines spätern Unglücks, die er mit in den Tod hin- übergenommen hat, bis zu dem Wunsche am Charfreitag zu sterben. Das Haus, in welchem Händel geboren wurde und seine Kind- heit verbrachte, lag „am Schlamme.“ Es ist heute mit einer Ge- denktafel versehen und leicht zu finden“). Über die Kinderjahre Händels liegen englische Berichte vor, welche zum Theil auf eignen Mittheilungen des Künstlers beruhen, die er in seinen späteren Jahren in Stunden guter Laune machte. Darnach zeigte der Knabe frühzeitig eine leidenschaftliche Liebe zur Musik. „Er lebte und webte von Kindesbeinen an in den Tönen, horchte darauf, lief ihnen nach und fing selber an zu musiciren, als er kaum einer Gliedmaßen mächtig war.“ So schildert Chry- ander, und Schölcher meint, das Kind habe zu singen versucht, bevor es sprechen konnte. Als mit den zunehmenden Jahren dieses ') G. M. Meyer: G. F. Händel. Eine biographische Charakteristik Berlin 1857. *) Siehe Chryjan der I, S. 14.

7 Georg Friedrich Händel. 205 Musiciren einen ernstlicheren Charakter annahm, wurde der Vater besorgt. Seinem Plane nach sollte aus dem Kinde seinerzeit ein ordentlicher Jurist werden, – unter einem Musiker konnte er sich als echter Kleinstädter etwas Rechtes nicht denken. Deßhalb wurde gründlich vorgebeugt. Die Instrumente nahm man weg und ver- bot dem Kinde sich ferner in irgend einer Weise mit Musik und Musikanten abzugeben. Händel zeigte aber auch frühzeitig schon einen starken Eigensinn. Nun wurde heimlich musiciert. Der junge Händel verfuhr da ähnlich wie der große Bach, der sich etliche Jahre spä- ter in Ohrdruff das verbotene Orgelbuch des Bruders aus dem Git- terverschluffe hervorlangte und beim Mondlicht abschrieb. Nachts, wenn in Halle. Alles schlief, verließ der sechsjährige Knabe das Bett und begab sich an das kleine Klavichord unter dem Dache, von des- jen Existenz der Vater zunächst keine Ahnung hatte. Das Geräusch des Spiels konnte nichts verrathen, denn diese Instrumente haben den allerniedlichsten Ton, man muß daran sitzen oder doch in dem- selben

Zimmer sein, um sie überhaupt zu merken. Heute sind diese echten „Pianinos“ fast ausgestorben. Wenn die Geschichte wahr ist – und sie ist ziemlich gut beglaubigt –, so muß der kleine Händel dabei freundliche und verschwiegene Helfershelfer gehabt haben. Später hat sich dem Anscheine nach auch der Vater etwas begütigen lassen und ein Auge zugedrückt, als er sich überzeugte, daß das Kind über dem Musiciren in anderen Fertigkeiten und Wissenschaften nicht zu- rückblieb. Jedenfalls ist es eine Thatsache, daß Händel sehr früh den Grund zu einer Virtuosität im Spiele gelegt hat. Einen nachweisbaren und starken Stoß erhielten die antimusika- lichen Grundsätze des Vater Händel bei Gelegenheit einer Reise, an welcher sich auch der kleine Georg Friedrich betheiligte"). Sie ging nach Weißenfels, wo der Herr Leibchirurg beim Fürsten Ge- schäfte hatte. In der kleinen Residenz galt die Musik mehr als in Halle. Die Mitglieder der Kapelle interessierten sich für das Talent des Kindes. Als es eines Sonntags zum Ausgang die Orgel spielte, ward auch der Fürst davon überrascht. Dieser redete dem *) Letzterer, welcher gern einen am Weißenfelser Hofe dienenden (– um 10 Jahre älteren –) Neffen kennen lernen wollte, war dem Wagen unvermerkt nachgelaufen. Da man schon ein gut Stück über Halle hinaus war – als der Vater des Knaben anfichtig wurde –, setzte der weinende und bittende Kleine seinen Willen durch.

 Vater ins Gewissen und bestimmte ihn, wenigstens soweit etwas für die musikalische Ausbildung des Sohnes zu thun, als sich dies mit den juristischen Plänen vertrug. Gleich nach der Rückkehr nach Halle – nach Mainwaring stand Händel damals im siebenten Lebens- jahre, Chrysander denkt ihn etwas älter – wurde der beste Musiker in der Stadt als Lehrer des Knaben angenommen. Es war dies der Organist der Frauenkirche, Friedrich Wilhelm Zachau. Von ihm wurde Händel in Klavier- und Orgelspiel unterwiesen und lernte auch mit den gebräuchlichen Orchesterinstrumenten umgehen. Um ein Kompositionstalent auszubilden, mußte der Schüler gute Muster studieren und abschreiben. Ein solches Buch, welches Händel zeitlebens aufbewahrte, im Jahre 1698 angelegt, enthielt Gesang- und Instrumentalkompositionen von Strungk, Ebner, Alberti, Froh- berger, Krieger, Kerl und von Zachau selbst. Daneben her gingen eigene Kompositionsarbeiten. Von einem zehnten Lebensjahre ab soll Händel drei Jahre lang jede Woche eine Kirchenkantate geschrie- ben haben. Wahrscheinlich wurde auch öfters eine aufgeführt. Als Händel in einen späteren Jahren eine Sammlung von sechs Sonaten für zwei Oboen und Baß zu Augen kam, die aus seinem zehnten Jahre stammte, sagte er lachend: »I used to write like the D- in those days, but chiefly for the hautbois, which was my favourite instrument.« Wenn diese Sonaten dieselben sind, welche von der Händelgesellschaft als erster Theil der Trios ohne Opus- angabe veröffentlicht worden sind, so werfen sie auf die phänome- nale Begabung Händels ein blendendes Licht. Eine solche Reife eines zehnjährigen Knaben ist in der Musikgeschichte vielleicht bei spiellos, – sie wird selbst durch die Jugendarbeiten des frühfertig- sten unserer großen Tonsetzer, Mozarts nämlich, nicht überboten. In der Form vollendet, mit Kunststücken spiekend – bieten sie einen Inhalt, der dem Geiste jedes Mannes zur Ehre gereichen würde, und enthalten schon einen großen Theil der Eigenthümlichkeit, die später das Wesen von Händels Musik auszeichnete, namentlich in den charaktervollen, schöngestalteten Melodien. Solche Sätze gingen über das eigene Vermögen Zachau’s weit hinaus, dessen Kompo- fitionen – wie man sich aus den veröffentlichten Orgelstücken und aus den Fragmenten seiner Kantaten, welche Winterfeld und Chry- sander mittheilen, überzeugen kann – in den Gedanken gewöhnlich und in deren Darstellung unfertig waren. Händel blieb seinem

 Lehrer zeitlebens in Liebe und Dankbarkeit zugethan. Dessen Witwe unterstützte er von London aus, und aus der Verehrung, mit wel- cher der große Meister immer von Zachau sprach, schlossen die eng- lischen Freunde, daß der Letztere einer der bedeutendsten Vertreter der deutschen Organistenschule sei. Als solcher ist er in der Folge in der Musikgeschichte und Lexikographie – selbst von Fétis – häufig behandelt worden, während man ihn in Wirklichkeit Män- nern, wie Buxtehude war, nicht an die Seite stellen kann. Was die Engländer dem Künstler hinzuaddierten, zogen sie dem Menschen ab. Die von ihnen ausgegangne Anekdote, daß Zachau das Glas zu sehr geliebt habe, beruht auf einer Verwechselung mit einem hallischen Kollegen. Das Stillleben von Halle wurde i. I. 1696 durch

eine Reise nach Berlin unterbrochen, deren Veranlassung wir nicht genau kennen. In Berlin kam Händel zum ersten Male mit demselben Giovanni Bononcini zusammen, der später in London ein heftigster Feind wurde. Schon bei dieser Begegnung zeigte sich der Italiäner ver- drießlich über die Bewunderung, welche der Knabe fand, und erlebte schon hier eine Niederlage. Händel begleitete eine schwierige chro- matische Kantate, die Bononcini eigens aufgesetzt, um den Knaben zu Falle zu bringen, nach dem Baffe vom Blatte weg nicht bloß ohne Anstoß, sondern noch mit Vortrag. Attilio Ariosti, der andere Londoner Opernrival, der zu jener Zeit gleichfalls in Berlin wirkte, begegnete dem Wunderkinde dagegen sehr freundlich und soll sich stundenlang mit ihm am Klavier beschäftigt haben. Am Hofe erregte Händel's Spiel das größte Aufsehen. Der Kurfürst – nachmals König Friedrich I. – wollte für eine weitere Ausbildung sorgen, ihn nach Italien schicken und dann in eignen Diensten be- halten. Der Vater lehnte dieses Anerbieten ab, vermuthlich weil er noch an der Jurisprudenz festhielt. Bald nach der Rückkehr von der Berliner Reise starb der alte Georg Händel. Der Sohn ehrte den Willen des Vaters. Fünf Jahre nach dessen Tode bezog er die damals junge Universität Halle und wurde am 10. Februar 1702 unter Rector Budde (Buddeus als studiosus juris immatrikuliert, nachdem er mit 17 Jahren die lateinische Schule ab- jolvirt. Daß Händel „gar feine andre studia“ gemacht habe, außer der musica, gestand ihm Mattheson noch im Jahre 1722 in der

 Critica musica zu, und die Kenntnis des Latein bewahrte sich Händel bis ins Alter. Was er auf der Universität getrieben, ist unbekannt –; er hätte den großen Thomasius hören können. Über die fünf Jahre zwischen der Berliner Reise und der Immatrikulation besitzen wir eine einzige geringfügige Notiz.“ Telemann, dessen Jugendjahre noch entschiedener als die Händels den Charakter eines von Verwandten und Vormündern verordneten) Kampfes gegen die musikalische Natur tragen, bemerkt in einer für Mattheson's „Ehren- pforte“ geschriebenen Selbstbiographie, daß er auf dem Wege zur Universität Leipzig, wo er gleichfalls Jura studieren wollte, „unter- wegs in Halle, durch die Bekanntschaft mit dem damals schon wichtigen Herrn Georg Friedrich Händel, beinahe wieder Notengift eingesogen“ habe. Das war im J. 1701 und Händel stand damals in seinem 16. Lebensjahre, Telemann aber im 20. Außer durch eine Kompositionen scheint Händel damals besonders durch die Verdienste „wichtig“ gewesen zu sein, welche er sich um die Gesangleistungen der Schüler erwarb, die er zu Kirchenaufführ- rungen heranzog und vorbereitete. In demselben Jahre, wo er Student wurde, trat Händel auch sein erstes musikalisches Amt an. Im Januar 1702 kam das Kon- sistorium der reformierten Gemeinde, die in der Schloßkirche ihren Gottesdienst hielt, beim Kurfürsten um die Erlaubnis ein, an Stelle des schließlich weggelaufenen Organisten Leporin mangels eines reformierten Ersatzmanns ein „lutherisches Subject“ anstellen zu dürfen. Damit war Händel gemeint. Den 13. März 1702 wurde die „Bestallung vor den Organisten Händel“ ausgefertigt. Das Jahresgehalt betrug 50 Thaler, das für den Organisten bestimmte »Logiament« benutzte Händel nicht, sondern ließ es mit weiteren 16 Thalern ablösen. Nach einem Jahre verließ er seinen Organisten- posten und zog in die Fremde. Aus der letzten Halleschen Zeit besitzen wir noch eine Komposition des 112. Psalms »Laudate puerin. Sie ist für Solosopran mit schwacher Begleitung geschrieben. Sie erfreut durch die saubere und genaue Arbeit und enthält bereits einige von Händels frappantesten Manieren: jo Themen auf einem einzigen Ton – wie in der Messiasfuge: „Alle Gewalt“ c. –, *) Meyer erwähnt – mit Berufung auf eine mündliche Mittheilung, daß Händel in dieser Zeit viel in Weißenfels und dort auch Hoforganist gewesen sei.

 stufenweises Fortrücken des Motivs. In einem Satze begegnen wir dem Thema von „O hätt' ich Jubals Harf“ – freilich in einer ziemlich unfreien Ausführung. Überraschend ist die bestimmte Dekla- mation in den Recitativ stellen. Die Melodien der Singstimme sind zuweilen von einer barocken Originalität, mehr instrumental als gesanglich. Das Übermaß von Koloraturen macht das Werk für heute veraltet. Es ist kaum anzunehmen, daß sich für das schwere Stück in Halle ein Sänger gefunden haben sollte. Im Sommer 1703 kam Händel in Hamburg an und blieb hier drei Jahre. Diese Stadt übte bereits seit der Mitte des 17. Jahrhunderts auf die Musiker eine große Anziehungskraft. Als der alte Heinrich Schütz mit dem Gedanken umging, sich in Dresden pensionieren zu lassen, suchte er sich Hamburg

als eine „letzte Her- berge“ aus. Hier bestand ein großes collegium musicum, in wel- chem immer das Beste und Neueste aus aller Herren Länder zu hören war. Mehrere reiche Familien unterhielten Privatkonzerte. Die guten Musiker wurden geehrt, lebten in angenehmen Verhält- niffen und untereinander in schönster Harmonie. Mit der Gesangs- kunst mochte es schwach bestellt sein, – dafür wurde aber auch Niemand von der Anmaßlichkeit der Kastraten belästigt. Seit dem Jahre 1678 hatte Hamburg auch eine Oper. Diese Hamburger Oper hat in der Geschichte bekanntlich eine besondere Bedeutung. In Wien, Dresden, München, Berlin und wo sonst noch in Deutschland Opern bestanden – waren diese Institute durchaus italiänisch. Es wurden Opern von italiänischen Musikern komponiert, von italiänischen Sängern in italiänischer Sprache ge- jungen. Hamburg, das reiche, unabhängig gesinnte, war die ein- zige Stadt in Deutschland, wo man es mit einer nationalen deut- schen Oper wenigstens ernstlich versuchen wollte. Ein ähnlicher Versuch war den Franzosen geglückt. Ihre „französische“ Oper stand durch Lully seit etlichen Jahren fest. Die Hamburger erreichten ihr Ziel nicht. Ungenügend fundiert, dem Geschmack der zahlenden Menge preisgegeben, verlor ihre Oper die Fühlung mit den höheren künstlerischen Tendenzen ziemlich schnell. Der streng nationale Charakter verschwand mit dem Jahre 1692. Von da ab führte man nicht bloß italiänische und französische Opern auf, sondern auch in die deutschen Stücke wurden Arien mit italiänischem Text

210 Hermann Kretzschmar. 12 eingemischt. Bereits 1738 war es mit einer „deutschen Oper“ in Hamburg wieder aus. Als Händel nach Hamburg kam, schwankte die Oper zwischen übertriebenem Pomp und niedriger Spaßmacherei hin und her und war mitten auf dem Wege zum Verfall. Nach außen hin verbreitete sie jedoch gerade zur selben Zeit ihren türk- sten Glanz, denn eben stand Reinhold Keijer, einer der frischesten und fruchtbarsten Komponisten, welche die Geschichte der Oper auf weist, an ihrer Spitze. Auch Händel nahm ihn für den Anfang zu seinem Muster für den Zuschnitt der Sätze und selbst für die Motive. Händel trat sehr bescheiden als Ripienit bei der zweiten Violine ein. Mattheson sagt, „er stellte sich, als ob er nicht fünfe zählen könnte.“ Dann übernahm er eine Zeit lang aushilfsweise den Posten am Klavier. Die erste Oper, welche Händel schrieb, ist „Almira, Königin von Kastilien oder der in Krohnen erlangte Glückswechsel“. Sie kam am 8. Januar 1705 zur ersten Aufführung und erlebte kurz nacheinander viele Wiederholungen. Auch dieses Werk hat italiänische und deutsche Arien durch einander, auch ein kleiner Chor wird italiänisch gesungen. Er steht am Anfang der Oper, im Übrigen hat der Chor nichts im Werke zu thun. Man findet in der „Al- mira“ wiederholt mehrstimmige Recitative, gegen den Schluß hin sogar ein sechsstimmiges. Auch ihren Possenreißer hat die „Almira“ in dem Knechte Tabarco. Mehrstimmige Recitative waren in der italiänischen Oper noch lange üblich; aber über die „lustige Person“ und die komischen Episoden war die gleichzeitige italiänische Oper eben hinaus gekommen. Die „Almira“ trägt hierin und in allem Andren den Zuschnitt, welchen die venetianische Oper gute 50 Jahre früher durch Cavalli erhalten hatte. Nur an Gesanglichkeit steht sie dieser bedeutend nach. Die Komposition ist sehr ungleich, nament- lich im Recitativ bleibt sie oft trocken und verräth den Anfänger. Es ist aber bezeichnend, daß sie immer da, wo die Situation hoch- gespannt wird, sich bedeutend erhebt. Die dramatischen Hauptstellen sind auch die musikalischen. Die Scene, wo Fernando sterben soll und von der Geliebten Abschied nimmt, ist ein solches ergreifendes, packendes und doch einfaches Stück, das schon ganz den späteren Händel zeigt. Überhaupt sind die Stellen zahlreich genug, aus denen dieser in seiner Eigenheit heraustritt, auch aus dem energischen Orchester blickt er. Manche Idee der „Almira“ ist von Händel in anderen Werken wieder aufgenommen worden. Die als »lascia ch'io

13 Georg Friedrich Händel. 21 1 pianga« heute wieder allgemein bekannte und von dem Komponisten der häufigen Verwendung nach besonders geliebte Melodie begegnet uns hier zum ersten Male als Sarabande: beim Aufmarsche der vier Erdtheile begleitet sie den Einzug Asiens. An der Hamburger Bühne muß zur Zeit der „Almira“ sehr viel Virtuosität und un- gewöhnliches Stimmenmaterial zur Verfügung gestanden haben. Auch die Oboen im Orchester können nicht gewöhnlich gewesen sein. Bald nach der „Almira“ – am 25. Februar – folgte Händel's zweite Oper. Auch sie hat nach der Sitte der Zeit ihren Nebentitel, der den ganzen Moralitätsschwulst der Schlesischen Dichterschule ausströmt. „Nero oder die durch Blut und

Mord erlangte Liebe“ heißt es vollständig. Die Musik dieses Werkes ist bis jetzt noch nicht wieder zum Vorschein gekommen. Nach der Aufführung des „Nero“ trat Händel von der Hamburger Oper zurück. Zu lernen war für ihn jetzt nichts mehr hier, und das Intriguenwesen und der liederliche Lebenswandel der Operisten konnten ihn nicht feffeln. Nur als im Jahre 1706 ein Direktionswechsel in Aussicht stand, schrieb er für den neuen Unternehmer auf besonderes Ersuchen wieder eine Oper. Sie gerieth ziemlich ausführlich. Als es endlich zur Aufführung kam – dieselbe verzögerte sich wegen Zufälligkeiten bis in den Januar 1708 – machte man zwei daraus. Es sind „Flo. rindo“ und „Daphne“, deren Partituren ebenso wie die des „Nero“ noch nicht wieder aufgefunden wurden. Außer den vier Opern hat Händel in Hamburg nachweislich nur noch eine größere Komposition geschrieben: die Passion nach dem Evangelisten Johannes. Es ist ein Werk für Soli, Chor und einen Begleitungsapparat, bestehend aus Streichorchester, zwei Oboen und Orgel (oder Cembalo). Den Text bilden Bibel- worte mit eingestreuten Versen. Letztere rühren von dem seinerzeit berühmten Operndichter Postel her und sind oft schlecht und geschmack los genug: z. B. als die Kriegsknechte die Kleider Jesu verheilen, sieht sich der Dichter zu einer Betrachtung gemüßigt, die folgender- maßen beginnt: „Du mußt den Rock verlier'n“ – In der Arie, die auf diese Worte geschrieben ist, werden sie noch dazu gleich am Anfang wiederholt. Choräle kommen in dieser Passion nicht vor. Die Musik im Werke jetzt ziemlich schwach ein. Die Arien, auch

 wenn sie der Taktzahl nach kurz erscheinen, sind durch die stereotypen Zwischenspiele ins Breite gezogen, die Chöre ermangeln des drama- tischen Ausdrucks, den sie haben müßten, sie besitzen nicht einmal Charakter. Gegen die Mitte des Werkes zu erhebt sich aber der wahre Händel. Man merkt ihn zuerst an der Baßarie „Erschüttere mit Krachen“, einer eben so seltsamen als großartigen Nummer, die man wohl ein solistisches Seitenstück zu Bachs Chor „Sind Blitze, sind Donner“ (in der Matthäuspassion) nennen könnte. Wo die Unterhandlungen zwischen Pilatus und dem Volke erregter werden, kommt auch in die Chöre Leben und Feuer. Christus singt Baß, durchweg in einem edlen gehaltenen Tone. Nur an der Stelle. „Es ist vollbracht“ erscheint eine ausgeführte originelle Koloratur. Dieser Abfall vom Stile beruht auf einer sichtlichen und erhabenen In- tention. Mit besonderer musikalischer Kunst ist vielfach der Pilatus behandelt. Von den tonmalerischen Zügen, an denen später Händels Musik immer so reich ist und für welche die Passion herkömmliche Gelegenheit bot, findet sich in dieser Komposition wenig. Hervor- tretend in dieser Beziehung ist eine Stelle am Eingange, wo Händel das Geißeln zeichnet. Das tremolierende Streichorchester, wie es Händel später in den Arien mit stark bewegten Affekten liebt, findet sich in einer Nummer des Soprans: „Bebet ihr Berge“. Der Schlußchor: „Schlafe wohl nach deinen Leiden“ ist hervorragend durch die schöne Behandlung der Singstimmen: Sopran und Alt lösen sich abwechselnd vom Tutti der anderen mit tief ausdrucks- vollen Melodien los. Chrysander hat ganz recht, wenn er im Vor- wort zum 9. Bande der Händelgesellschaft, welcher dieses kleine Passions-Oratorium enthält, den musikalischen Gehalt desselben als erheblich, bedeutend und von eigenthümlich Händel'schem Gepräge bezeichnet. Diese Arbeit, welche der 19jährige Jüngling in den ersten Monaten des Jahres 1704 für eine Hamburger Charwochen- Aufführung schrieb, hat mehr als historisches Interesse, sie hat bedeutend mehr eignen Werth als z. B. Beethovens „Christus am Ölberge“. – Nach englischen Berichten soll Händel auch sonst noch in Ham- burg erstaunlich viel komponiert haben. Bei Mainwaring läßt er dort zwei Kisten voll Manuskripte zurück, Burney nennt die Menge der in Hamburg entstandenen Klavierstücke, Lieder und Kantaten zahllos. Chrysander spricht diesen Angaben die Wahrscheinlichkeit

 ab, und hält dafür, daß das, was Händel in Hamburg wirk- lich schrieb, nicht verloren, sondern in spätere Werke übergegangen ist. Hauptsächlich waren es wohl Klaviersätze, die er bei seinen Scholaren verwenden konnte. Denn nachdem er sich vom Theater zurückgezogen, bildete das Stundengeben den Haupttheil seiner Thä- tigkeit. Sparsam, wie Händel war, legte er sich dabei eine Summe von 200 Dukaten zurück, mit welcher er im Herbste 1706 die Reise nach Italien antrat. In der ersten Zeit eines Hamburger Aufenthalts verkehrte Hän- del ziemlich viel und intim mit Mattheson, dessen Bekanntschaft er

bald nach der Ankunft zufällig auf einem Orgelchor gemacht hatte. Mattheson führte den jungen Schützling in die Hamburger Musik- verhältniffe ein und suchte ihn in mancher Beziehung zu fördern. Auf seine Rechnung kommt wahrscheinlich auch die Kandidatur Hän- dels in Lübeck, wo man an einen Nachfolger für den berühmten Buxtehude dachte. Im August 1703 begaben sich Mattheson und Händel gemeinsam hinüber, und Händel würde möglicherweise die Stelle bekommen und eine deutsche Organistenkarriere eingeschla- gen haben, wenn zu dem Amte nicht auch die bereits ältliche Jung- fer Buxtehude als Ehefrau zu übernehmen gewesen wäre. Eine solche Bedingung war nichts Seltenes. Die Wittwe oder Tochter wurde bei der Stelle „konserviert," der Bewerber mußte sich „einhei- rathen." Das Verhältnis zwischen Händel und Mattheson blieb nicht bei Bestand. Im December 1704 kam es zwischen den Beiden sogar zu einem Duell, dessen Hergang und Verlauf oft genug be- schrieben worden sind. Händel gerieth dabei in Lebensgefahr. Bald darauf fand eine äußerliche Aussöhnung statt und Mattheson sang in „Almira" und „Nero" die Tenorpartien. Innerlich war Händel mit dem früheren Freunde fertig. Unter den Personen, welchen er bei einer Abreise von Hamburg einen Abschiedsbesuch machte, scheint Mattheson nicht gewesen zu sein, und daß er von ihm nichts mehr wiffen wollte, ließ Händel in Formen kühler Höflichkeit von London aus wiederholt merken. Für Händel war Mattheson zu eitel. Der so vielseitig talentierte, der scharfsinnige und um die Musikwissen- schaft verdiente Mann konnte es nie verwinden, daß er Händel, den aus der Kleinstadt eingewanderten, jungen Mann protegiert hatte. Und wenn er heute mit einem klaren Künstlerblick in einer

 Händel'schen Komposition ein vollendetes Muster pries, - so kam morgen wieder eine Stunde, in welcher es ihm nicht mit rechten Dingen zuzugehen schien, daß der frühere „Spiel- und Spießgeselle" jetzt berühmter sei als er selber. Weßhalb sich Händel von ihm zurückgezogen, hat Mattheson selbst wohl schwerlich je begriffen. Er sah in ihm einen Undankbaren, und wenn er dessen Lob gelegent- lich mit einer hämischen Gloffe verbrämte, spielte er nach einer Meinung nur Gerechtigkeit. Noch 36 Jahre nach ihrem Entstehen verfolgte er eine Jugendarbeit Händels - das ebengenannte Pas- sions-Oratorium - mit billigen Korrekturen, nachdem er sie bereits im Jahre 1720 mit einer Kritik abgethan, welche ziemlich so viel Seiten Text enthielt, als die Partitur in Noten umfaßte. Als Händel nach Italien ging, folgte er einer Nothwendigkeit. Es war schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts für manche musikalische Fächer das Hauptland und auch bei den Deutschen als solches anerkannt. Prätorius trat für die italiänische Manier ein, Eccard soll in Italien gewesen sein; von Leo Haßler und Heinrich Schütz ist es sicher, daß sie in Venedig studierten. Italien wurde aber für die Oper unbedingt maßgebend. Die hatte hier ihre Hei- mat und stand am Beginne des achtzehnten Jahrhunderts hier in einer Blüthe, welche sie in Deutschland und in anderen Ländern niemals erreicht hat. Bis in die kleineren Städte hinab fand man überall Singbühnen; an Dichtern, Komponisten und Sängern herrschte Überfluß. Wer in der Oper etwas leisten wollte, strebte nach die- sem Lande; nicht bloß die Haffe und Naumann - auch Gluck und Mozart machten hier ihre Schule. Das Übergewicht Italiens äußerte selbst in einer Zeit noch eine magische Nachwirkung, wo es schon längst bestritten und zum großen Theile überwunden war. Es zog noch einen Meyerbeer über die Alpen, und bis auf den heutigen Tag schickt die französische Regierung die Preisgekrönten des Konserva- toriums auf zwei Jahre nach Rom. Der Kunstsinn findet allerdings in diesem herrlichen Lande außer der musikalischen noch andere Nah- rung. Die enge Fühlung zwischen Kunst und Volksleben, wie sie einzig in diesem alten Kulturlande besteht und immer bestand, hat ohne Zweifel auch auf Händel mächtig eingewirkt und ein Schaffen mit in die im höchsten Sinne populäre Richtung geleitet, welche seine Werke auszeichnet. Was er den Italiänern an musikalischen

 Einzelheiten ablernte, steht gegen dieses Hauptresultat zurück, ob- wohl es an und für sich sehr viel war. Händel durchwanderte das Land als ein Reisender von Distinktion. In die Geschichte einer italiänischen Kompositionen sind Fürsten und Prinzessinnen verwo- ben; wo er auftrat, war er der Gast der Vornehmsten. An den meisten Orten - sagt Mainwaring - hatte er einen Palast zu ei- ner Verfügung und war mit Tafel, Kutsche und allen sonstigen Bequemlichkeiten wohl versorgt. Aus diesen Kreisen brachte

er den feinen Geschmack für Gemälde mit heim, welchen eine englischen Freunde besonders rühmen. Daß er sich dabei auch in das Thun und Treiben der unterm Schichten versenkte, beweisen die Carillons im„Saul“, die Dudelsackharmonien im „Herakles“, die Pifferarifinfonie im „Messias“ und die vielen anderen Reminiscenzen aus der italiäni- schen Volksmusik, welchen man in Händels Werken begegnet. Wahrscheinlich begab sich Händel von Hamburg direkt nach Florenz. Mit dem Bruder des dortigen Großherzogs, dem Prinzen Gaston von Medici, war er in Hamburg bekannt geworden. Er verweilte hier vom Januar bis zum März 1707. Komponiert wur- den in dieser Zeit nach Chrysanders Vermuthung) ein Dutzend welt- licher Solokantaten, von welchen die eine, „Tarquinius und Lu- cretia“ (zu Ehren einer Sängerin, Namens Lucrezia geschrieben), wegen ihres feurigen Charakters besonderes Aufsehen erregte. Mat- theson citiert sie wiederholt. Im weiteren Verlaufe seines italiäni- schen Aufenthaltes hat Händel noch gegen 150 solcher Kantaten kom- poniert, ein- und mehrstimmige, mit Klavier- und mit Instrumen- talbegleitung. Die dramatische Kantate, welche leider heute nur durch das Lied ersetzt ist, nahm damals eine wichtige Stellung in der Komposition und in der Musikpflege ein. Sie war die Minia- turform der Oper - fürs Haus bestimmt. Der größte Theil der dramatischen Kantaten sind abgeschloffene und feiner ausgeführte Opernscenen. Für die Komponisten hatten sie die Bedeutung von Skizzen und Vorstudien. Carissimi war der Hauptvertreter dieser Musikgattung; auch Scarlatti schrieb eine unglaubliche Menge sol- cher Kantaten. Händel benutzte viele der einen für spätere Opern. Zu Ostern war Händel in Rom. Hier schrieb er drei latei- nische Psalmen. Der erste derselben »Dixit Dominus« zeigt in seinem ersten Satze schon Händel's ganze Eigenthümlichkeit. Er hat die berühmten Unisono's in breiten Noten, die kurzen schmetternden Musikal. Vorträge. V. 16

216 Hermann Kretzschmar. (18 Jubelmotive. Er ist kräftig, etwas hart, fast schroff in einzelnen Modulationen und im Stile etwas abspringend, aber - bei einer guten Aufführung - von überwältigender Klangwirkung. Allerdings liegen die Soprane zuweilen äußerst unbequem. Der interessanteste der drei Psalmen ist der dritte »Laudate pueri«, dessen Text, wie oben erwähnt, Händel schon in Halle komponiert hatte. Aus dieser hallischen Komposition hat Händel in die römische Mancherlei herübergenommen: ganze Sätze, einzelne Themen und bloße Mo- tive; hier verkürzend, dort erweiternd, häufig gänzlich neu gestal- tend. Bei einem Vergleich der italiänischen und der hallischen Komposition ist der formelle Fortschritt evident. Die alten Gedanken werden geschmeidiger ausgedrückt und die ganze Musik hat einen angenehmen sinnlichen Zusatz erhalten, der vielleicht zum Theil auf italiänische Einwirkungen zurückzuführen ist. Dahin darf man vor Allem die volksthümlichen Motive rechnen, welche im ersten und letzten Satze dieses Psalms die Instrumente dazwischen spielen. An- fang und Ende der Komposition greifen ineinander. Theils wört- lich, theils frei versetzte er manche Partien dieser Psalmen in spä- tere englische Kompositionen. Im Sommer verließ Händel Rom und nahm zum zweitenmale seinen Aufenthalt in Florenz. Hier, an der Wiege der Oper, schrieb er jetzt seine erste italiänische Oper, den »Rodrigo.« Sie unterscheidet sich von den Hamburger Werken zunächst als Kastra- tenoper. Die männliche Hauptpartie singt ein Sopran. Die einzige Männerstimme, welche in der Oper vorkommt, ein Tenor, vertritt eine Nebenperson. Soweit war man in Hamburg noch nicht. Der Chor, der in Italien seit funfzig Jahren aus der Mode gekommen, fehlt auch hier. Der eigentliche Held der Oper ist die Gattin des Rodrigo: Eilena, eine tief und selbstlos liebende Frau, die - um den gefährdeten Mann zu retten - auf ihn zu Gunsten ihrer gehaßtesten Feindin verzichten will. Die Scene, wo dieser Ent- schluß gefaßt wird, ist das Hauptstück der Oper. Die Eilena ist von Händel mit einer besonders warmen und edlen Musik aus- gestattet. Übrigens sind Rachedurst und Wuth über erlittenen Verrath die vorwiegenden Triebe der Handlung, die zu einer Reihe von treffend feurigen und kräftigen Stücken Veranlassung gegeben haben. Die Koloraturen in diesen Arien macht Händel zuweilen durch die Kontrapunkte des Orchesters interessanter. Die Recitative

19] Georg Friedrich Händel. 217 haben einen größern Zuschnitt als in „Almira“ - sind harmonisch breit und ruhig gehalten und treffen in der Melodie das Ganze, wenig um das einzelne Wort bekümmert. Aus „Almira“ sind einige Stücke herübergenommen. Die Ouverture der Oper ist im Suiten- stile geschrieben, unter den vielen Tanzstücken, aus welchen sie zu-

sammengesetzt ist, befindet sich auch ein »Matelot«. Die Aufnahme des „Rodrigo“ war sehr günstig. Der Herzog beschenkte den Kompo- nisten mit einem silbernen Service und der ansehnlichen Summe von hundert Zecchinen. – An der Oper, wie sie jetzt vorliegt, fehlen einige Stücke. Vom Januar bis zum März des Jahres 1708 befand sich Händel in Venedig. Er schrieb hier für das Theater San Giovanni Chrisostomo, eine der angesehensten Sangbühnen der Stadt, eine zweite italiänische Oper »Agrippina«, die während des Karnevals 27mal gegeben wurde. Bei der ersten Aufführung wurde sie mit echt italiänischer Ekstase entgegengenommen. Alle Augenblicke ging der Jubel los und das begeisterte Auditorium hörte nicht auf »viva il: caro Sassone« zu rufen. Für den Opernkomponisten führte der Weg zum Parnaß über Venedig. Wer hier glänzend bestand, durfte sich unter die Olympier rechnen. Durch den venetianischen Erfolg der „Agrippina“ wurde Händel mit einem Schlage über ganz Italien hin berühmt. Die „Agrippina“ ist eine der widerwärtigsten Dich- tungen der italiänischen Oper – eine Palastintrigue bildet den Mittel- punkt der Handlung, – in der Musik eines der frischesten und liebenswürdigsten Werke. Die aus „Josua“ bekannte, prächtige Gavotte. „Wenn der Held nach Ruhme dürstet“ ist aus der „Agrippina“ herübergenommen. Es genügt, wenn wir sagen, daß die „Agrip- pina“ noch mehrere solche Nummern enthält, die bald über Italien und über das Land hinaus Popularität fanden. Die Musik ist reich an innigen Partieen, an graziös koketten Nummern und an geistreichen und witzigen Einfällen. Wer, mit dem Wesen der italiänischen Oper unbekannt, heute die „Agrippina“ zur Hand nimmt, wird vor allen Dingen staunen, daß hier so wenig oder gar keine Chorsätze vorkommen, zu welchen die Handlung in den großen Volksscenen die schönste Gelegenheit bietet. Ein neuerer Komponist hat den Stoff auch in der That nach dieser Seite hin auszunutzen gesucht: es ist Rubinstein in einem „Nero“. Die italiänische Oper jener Periode hatte aber den Chor abgeschafft. Die wenigen Sätze, welche 16-

218 Hermann Kretzschmar. 20 unter dieser Bezeichnung auch bei Händel vorkommen, sind nichts als Solistenemsembles, höchstens mit einer geringen Verstärkung. Die Hauptpartie in der „Agrippina“ sang Vittoria Tei, dieselbe, welche auch bei der Aufführung des „Rodrigo“ die hervorragendste Rolle durchgeführt. Welche Partien dies gewesen, kann man nicht genau angeben, im Rodrigo wahrscheinlich der Titelheld, denn Quanz erzählt von ihr: sie sei geboren gewesen, durch die Aktion die Zuschauer einzunehmen „absonderlich in Mannsrollen“. Kriegs-helden wurden durch Sopranisten dargestellt und Frauen sangen Mannspartien. Es war Konsequenz in diesen Absonderlichkeiten der italiänischen Oper. Den Namen dieser Vittoria Tesi anzufüh- ren scheint deshalb nöthig, weil das Romanbedürfnis späterer Le-bensbeschreiber zwischen ihr und Händel ein Liebesverhältnis erfun- den hat. In Venedig hat Händel jedenfalls die Gelegenheit musikalische Bekanntschaften zu schließen benutzt. Es ist möglich, daß sich Antonio Lotti und sein Schüler Gasparini zur Zeit, wo „Agrippina“ aufgeführt wurde, in Venedig aufhielten. Unter den vielen fremden Musik- freunden, die anwesend waren, befand sich auch der Prinz Ernst August von Hannover, dessen Familie in dem Theater »Chrisostomo« eine Loge innehatte und behielt. Die Berührung mit diesem Für- sten und den ihn begleitenden hannöverschen und englischen Hof- leuten wurde für Händels Lebensgang wichtig Nach Beendigung des Karnevals ging er wieder nach Rom. Während dieses zweiten römischen Aufenthalts, welcher bis in den Juni hinein dauerte, schrieb Händel zwei kleinere Oratorien: »La Resurrezione « und »Il trionfo del tempo«. Sie sind beide : im Stile der damaligen italiänischen Oper geschrieben. Das erstere enthält nur zwei kurze Chöre, das andere gar keine, bloß einige Ensemblenummern. Die »Resurrezione« hat zwei Theile; der erste spielt in der Osternacht: Johannes verkündet der trauernden Madda-. lena, daß Christus am kommenden Morgen ein Grab verlassen wird, der andere Theil führt zum Grabe: der Herr ist auferstanden. Als dramatische Staffage ist der sehr schönen Dichtung noch die Figur des Lucifer eingefügt worden. Händel stellt ihn in mehreren furiosen Baßarien dar, welche sehr schwierig aber sehr effektvoll sind. Sie bewegen sich viel in Riesenintervallen. Eins derselben, welches für den Höllenfürsten besonders ersonnen scheint, kommt auf

21 Georg Friedrich Händel. 219 dem Worte abisso vor (d-Gis). Es findet sich aber ganz genau und mit demselben Worte in der „Agrippina“, in einem Recitative des Claudio. Die damaligen Italiäner liebten es überhaupt mit Intervallen im Gesange malerisch anzudeuten. Auf lunghi

jetzt Scarlatti eine Undecime, und die Kantatenkomposition der Zeit bildet reichliche Beispiele ähnlicher Art. Das musikalische Hauptstück der »Resurrezione« ist die Arie der Maddalena »Ferma l'ali«. Ihr Hauptsatz ruht auf einem Orgelpunkte, freundliche Melodien ziehen kanonisch darüber hin, der Klang gedämpfter Violinen, Flöten und arpeggierten Akkorde der Viola da Gamba vollendet das eigenthüm- liche, nächtliche Kolorit. Überhaupt ist die Instrumentation der bemerkenswertheste Theil dieses Oratoriums. Man sieht ihr das Bestreben an, außergewöhnlich zu sein; das Orchester hat zuweilen förmlichen Konzertcharakter und brilliert durch die Fülle vierfache Violinen u. a.) und die Art der Besetzung. Händel schrieb die »Resurrezionen für die Kapelle des Kardinal Pietro Ottoboni, in welcher dieses Werk, wie auch »Il trionfo« zur Aufführung kam. Bei letzterer Gelegenheit passierte die ziemlich bekannte Anekdote, daß Händel während der Probe der Ouverture dem berühmten Violinisten Corelli, welcher die Ottobonische Kapelle dirigierte, die Geige aus der Hand riß und ihm eine feurige Stelle, deren Ausdruck der Ita- liäner nie traf, selbst vorspielte. Corelli, dessen Virtuosität weder im Technischen lag, noch durch ein kühnes Temperament unterstützt wurde, beschwichtigte den erzürnten Deutschen. „Aber, caro Sassone, diese Musik ist im französischen Stile, auf den ich mich gar nicht verstehe." – Das Eigenthümlichste an dieser Ouverture, bei welcher sich das Orchester übrigens zeigen kann, ist wie bei der zur „Agrip- pina" ein vielsagendes Solo der Oboe, des Händel'schen Lieblings. Die Dichtung zum »Il trionfo« ist eine Allegorie. Diese Gattung war zur Zeit und namentlich in Rom sehr beliebt. Sie behandelt ein altes, ethisches Motiv, dasselbe, welches Jedermann schon aus der Fabel vom Herkules am Scheidewege kennt. Nur mit veränder- tem Namen treffen wir den Inhalt des »trionfo« schon funfzig Jahre früher auf römischen Boden in einer Oper, die unter dem Titel »Vita umana« mit der Komposition von Marazolli über die Bretter der Privatbühne ging, welche damals die Königin Christine von Schweden unterhielt. In dem Händel'schen »trionfo« stammt die Nummer, welche den stärksten Eindruck ausübt, »Crede l'uom 1 E r.

220 Hermann Kretzschmar. 22 ch"egli reposig aus der „Agrippina". In der Oper heißt die Arie »Vaghe fonti«; unter ihren sanften Klängen hält Ottone betrübte Betrachtungen. Die zarte wehmüthige Melodie blieb Händel zeit- lebens ans Herz gewachsen; bis in die spätesten Jahre taucht sie immer wieder auf in Vokal- wie in Instrumentalkompositionen. Aus der „Agrippina" ist auch eine der lebendigsten und fröhlich- sten Nummern in die »Resurrezione« übergegangen: »Ho un non so che, hier singt sie die Maddalena, als sie hört, der Heiland sei auferstanden, dort singt sie die Agrippina, als sie eine Liebesrivalin überlistet zu haben glaubt. Später hat Händel den »trionfo« zwei- mal umgearbeitet, das erste Mal in einer Zeit der Verlegenheit und Noth, das andere Mal stand er nahe am Ende seines Lebens. Aus der Gestalt, welche es bei dieser letzten Umarbeitung erhielt, ist das römische Jugendwerk kaum wieder heraus zu erkennen. Eine Oper schrieb Händel nicht in Rom – eine Anwesenheit fiel gerade in eine Periode des Opernverbots –, wohl aber sehr viele Kantaten, zu welchen ihm der Dichter eines »trionfo«, der Kardinal Panfili, ebenfalls die Texte gab. Es sollen zuweilen an einem Abend mehrere dieser Kantaten entstanden sein; Händel war so im Schwunge, daß er seine Musik improvisierte wie der Dichter die Verse. Von der guten Laune, welche ihn bei dieser Arbeit be- herrschte, zeigt es, daß er einmal auch ein Lobgedicht in Musik setzte, in welchem Panfili den jungen Händel selbst als den Orpheus seines Jahrhunderts besang. Dieser zweite römische Aufenthalt bildet die glücklichste Periode in Händel's Jugend. Zu den Freuden der Arbeit, zu dem Gefühle des Ruhms, der eigenen Kraft, zu den Anregungen, welche die durch ihre Geschichte und durch ihr geistiges Leben ausgezeich- nete Stadt so wie so bot, kam hier eine besonders interessante und bewegte, originelle Geselligkeit. Händel verkehrte viel mit den Arkadiern. In dem Hause eines Mitglieds dieser Akademie, des Marchese Ruspoli, wohnte er. Die Arkadier bildeten unter den zahlreichen Gesellschaften, welche seit dem Beginn der Re- naissance über ganz Italien hin, zuweilen unter wunderlichem Ceremoniell, Künste und Wissenschaften pflegten, eine der ange- sehensten. Die Maske, welcher sie sich bedienten, war das Schäfer- thum. Hinter den antiken Hirtennamen bargen sich in der Arkadia geistliche und weltliche Fürsten, Edelleute, vornehme und bedeutende

23) Georg Friedrich Händel. 221 Männer jeglicher Art, Römer und Nichtrömer. Zu ihren Ehren-

mitgliedern gehörten auch Päpste. Einen kleinen Bekehrungsver- such, der hier mit dem berühmten Protestanten vorgenommen wurde, schlug Händel mit der ruhigen Erklärung ab, daß er weder geschult noch geneigt sei über geistliche Dinge Nachforschungen anzustellen, er sei aber fest entschlossen, zeitlebens in der Kirche zu verharren, welcher er durch Geburt und Erziehung angehöre. Von berühmten Musikern gehörten der Arkadia an: Benedetto Marcello und Ales- jandro Scarlatti. Mit Letzterem, dem Führer der italiänischen Opernkomponisten, wurde Händel bekannt, mit seinem Sohne Do- menico, dem großen Klavierspieler, maß er sich auf Veranlassung ihres gemeinschaftlichen Gönners, des Kardinals Ottoboni, auf dem Flügel und der Orgel. Am Klaviere blieb der Sieg unentschieden, auf der Orgel gestand aber Domenico selbst zuerst dem Deutschen den Preis zu. Von solchem Spiele gestand Domenico nichts geahnt zu haben. Noch in seinem hohen Alter pflegte er, wenn ein Spiel gelobt wurde, nur Händel zu nennen und ein Kreuz zu schlagen. So berichteten wenigstens Musiker, die aus Madrid kamen, wo Dome- nico Scarlatti seit 1729 wirkte. Auch Händel blieb dem liebens- würdigen und tüchtigen Italiäner immer zugethan. Es ist wohl möglich, daß Händel in Gesellschaft der beiden Scarlatti reiste, als er sich im Juli 1708 nach Neapel begab. Wenigstens wurde Alejandro Scarlatti um dieselbe Zeit dahin berufen und übernahm von da ab definitiv eine Funktionen als königlicher Kapellmeister und Direktor des Konservatoriums zu St. Onofrio. Daß Händel der Abschied von Rom schwer wurde, beweist die Kantate »Stelle, perfide stellen. Chrysander sieht in ihr die Spuren einer intimeren Herzensneigung. Obwohl Händel über Jahr und Tag in Neapel blieb (Juli 1708 bis Herbst 1709), kam hier doch nur eine größere Arbeit zu Stande, das Schäferspiel: »Aci, Galatea e Polifemo«, für drei Solostimmen ohne Chöre komponiert. Mit dem später in Eng- land entstandenen Pastorale »Acis and Galatea« hat dieses Schäfer- spiel nur den Gegenstand gemeinsam. Es ist eine dramatische Kan- tate im Stile der italiänischen Oper jener Zeit. Dieser entspricht es, daß Acis der Mann Sopran, Galatea die Frau Kontra-Alt singt. Polyphem, das Unicum homerischer Phantasie, tritt auch in der Händel'schen Musik abnorm auf. Die Partie verlangt einen

 Monstrebaß, welcher von D bis a reicht, einmal wird dieses Intervall direkt angeschlagen. Händel's Sänger, Boschi mit Namen, der später im „Rinaldo“ an der Londoner Oper eine dieser kolossalen Polyphemarien wieder sang, besaß noch das Cis dazu, wie aus der Kantate »Nell' africane selve« hervorgeht. Diese gehört zu einer Reihe weiterer italiänischer Kantaten, die Händel auch in Neapel nebenher verfaßte. Während des Aufenthalts in Neapel scheint Händel sich systematisch mit allerhand musikalischen Nationalweisen beschäftigt zu haben. Seine Hinneigung zu den Sicilianos (- Arien im 12%-Takt, Beispiel: „Er weidet eine Herde“ im Messias - datiert von dieser Periode; die früher geschriebenen sind etwas steif. Unter den Kantaten, die in Neapel entstanden, befindet sich ferner eine spanische mit Guitarrenbegleitung. Das Interessanteste aus dieser Zeit sind sieben französische Chansons. Diese Gattung der Gesangsmusik steht zur französischen Oper in einem ähnlichen Verhältnis, wie die Kantate zur italiänischen. Die sieben Nummern blieben die einzigen Studien, welche Händel in dem ihm wahr- scheinlich nicht sympathischen Stile machte. Schölcher, als Fran- zose, bemerkt, daß das stumme e nicht ganz korrekt behandelt ist. Neapel war die Endstation der italiänischen Reise. Im Spät- herbste des Jahres 1709 brach er von hier auf und verlebte wahrschein- lich die Weihnachtszeit in Rom. Zum Karneval des neuen Jahres war er in Venedig, wo er den Kapellmeister Steffani und den Baron Kielmannsegge aus Hannover traf. Hierher wurde Händel mit genommen, gewiß in bestimmter Absicht. Steffani, welcher sich für den diplomatischen Dienst mehr und mehr unentbehrlich gemacht hatte, suchte schon seit längerer Zeit einen Nachfolger für das Ka- pellmeisteramt. Als solchen präsentierte er den jungen Händel. Eine feste Anstellung hatte allerdings nicht in dessen Plänen gelegen. Als der junge Künstler Italien verließ, hatte er noch weitere Wan- derungen vor, möglicherweise auch einen Aufenthalt in Paris:. jedenfalls wollte er sobald als möglich England besuchen, wohin ihn Abmachungen riefen, welche wahrscheinlich schon zur Zeit der Agrippina-Aufführungen in Venedig getroffen waren. Für diesen Zweck kam der Abstecher nach Hannover gelegen, denn der Kurfürst dieses Landes war der präsumtive Nachfolger auf dem englischen Thron, und bereits jetzt stand der hannöversche Adel mit dem eng- lischen in

engen Beziehungen. Händel nahm daher an, zumal da

25 Georg Friedrich Händel. 223 der Kurfürst seinem neuen Hofkapellmeister auch für jetzt und später die günstigsten Urlaubsbedingungen anbot. Über die Höhe des Gehaltes fehlen sichere Angaben; jedenfalls war es für die Zeit beträchtlich. Die Kapelle, im Haupttheil mit französischen Musikern besetzt, war vortrefflich, berühmt; namentlich ihre Hoboen werden mit besonderer Auszeichnung genannt. Nach der Installierung machte sich Händel bald auf den Weg nach England, besuchte zuvor noch einmal die Mutter, Schwester und Schwager in Halle, wo auch Zachau noch lebte, sprach auf der Durchreise nach Holland in Düsseldorf vor, wo der pfälzische Kurfürst residierte, der von Italien her zu seinen Gönnern zählte, und traf im Spätherbst 1710 in London ein. Nach England ging ein Musiker damals noch weniger als heute der Studien wegen. Seit dem Ende der schönen Madrigalen- periode war es an Komponisten immer ärmer geworden. Aber noch herrschte große Liebe zur Musik im Lande, die Mittel sie zu pflegen waren reichlich vorhanden, und man suchte halbwegs immer mit der Entwickelung der Kunst Schritt zu halten. Auch die Oper hatte man seit der Mitte des 17. Jahrhunderts einzubürgern gesucht. Man kam dabei nicht gleich zu einem Resultat. Eine Zeit lang schwankte man zwischen der italiänischen und französischen Form – dann kamen Versuche herein, die Oper zu nationalisieren. Unter ihnen nehmen die Arbeiten des reichbegabten Henry Purcell, Eng- lands größten Komponisten, eine bedeutende Stellung ein. Sie sind nicht eigentliche Opern, sondern nur erweiterte Schauspielmusiken, aber ausgezeichnet durch dramatischen Geist und Originalität der Form. Für die Verschmelzung von Chor und Solo, wie sie bei Purcell erscheint, giebt es kein Vorbild. Den anderen einheimischen Komponisten gegenüber, die sich an dem musikalischen Drama ver- suchten, mag Burneys summarische Kritik berechtigt sein, der ihre Werke „geschmacklos“ nennt. Purcell selbst verwies eine Landsleute auf die Italiäner, und endlich war es die italiänische Oper, die in London ganz und gar die Oberhand erhielt. Das Personal setzte sich mehr und mehr aus Italiänern zusammen, die hier besser bezahlt wurden als anderswo, die mitwirkenden Engländer lernten die ita- liänische Sprache; allmählich konnte man auch ein rein italiänisches Repertoire einhalten. Im Jahre 1710 war diese Wendung ent-

224 Hermann Kretzschmar. (26 schieden, und nun kam Händel, dessen Ruf in England schon bekannt war. Nach Mainwaring soll es hauptsächlich der Herzog von Man- chester gewesen sein, der ihn nach London zog. Er wurde bei Hofe eingeführt und erwarb sich sofort die Gunst der Königin Anna durch ein Klavierspiel. Mit Ungeduld erwartete man ihn an der Oper. Der Direktor des Theaters am Haymarket, Aaron Hill, ent- warf sofort für ihn ein Libretto, dem die Episode zwischen Rinaldo und Armida in Tassos „Befreitem Jerusalem“ zu Grunde lag. Signor Rossi übertrug es ins Italiänische. Händel komponierte so eifrig, daß der Übersetzer kaum Schritt halten konnte. In Zeit von vierzehn Tagen war die ganze Musik, welche überwiegend aus Arien besteht, – es sind ihrer gegen 30; Duette kommen nur drei vor, außerdem ein als Coro bezeichnetes kurzes Schlußensemble und mehrere selbständige Instrumentalnummern – fertig. Die erste Vorstellung des »Rinaldo« fand am 24. Februar 1711 mit un- geheurem Erfolge statt. Hill hatte für die Ausstattung sehr viel gethan, es flogen sogar lebendige Vögel auf der Bühne herum. Den Ausschlag gab aber doch Händel's Komposition. Sie drang in die Maffen. Der Verleger Walsh soll mit den Arien aus „Ri- naldo“ gegen 10.000 Thaler verdient haben. Die Kavatine des ersten Akts »Cara sposa« lag auf jedem Klaviere, und der kräftige Marsch aus dem dritten Akte erklang vierzig Jahre hindurch bei jeder Parade der Leibgarde. Bis zum Schluß der Saison (2. Juni) wurde „Rinaldo“ fünfzehnmal gegeben und auch in späteren Jahren wiederholt. Allgemein bekannt ist gegenwärtig die Arie der Almirene »Lascia ch'io pianga«. Unter allen Umständen eine herrliche Kom- position, ist sie doppelt schön an ihrer eigentlichen Stelle in der Oper, wo die gebrochenen Rhythmen dieses Gesanges den Seelen- zustand eines sanften Mädchens in dem Augenblicke malen, als sie erfährt, daß der Geliebte ihr verloren. Das Werk ist reich an dramatischen Perlen; namentlich in den Gesängen des bösen Paares, der Armida und des Argantes, lebt ein dämonisches Feuer. Groß- artig ist namentlich die Scene der Armide »Ah crudel«, – in Schmerz und Wuth getheilt, in einer Einfachheit und Klarheit, in der Größe und Sicherheit der Wirkung ein echt Händel'sches Genie- gebild. Sängerinnen, welche die große Scene der Dejanira erprobt haben, werden in diesen Nummern ein kleineres, leichteres Seiten-

27 Georg Friedrich Händel. 225 stück begrüßen. Das eigentliche Liebespaar, Rinaldo - eine Kastraten- rolle - und Almirena, tritt gegen jene Vertreter des bösen Princips zurück. Nur in dem »Cara sposa« hat der Rinaldo eine Nummer wie die Armida in »Ah crudel«, in der Anlage ähnlich (Largo e Presto), an dramatischem Gehalt vielleicht noch bedeutender. Im Vergleiche zur „Agrippina“ ist der „Rinaldo“ ein viel besseres Sujet. Von edleren und größeren Motiven bewegt, langt die Handlung hier auf natürlichem Wege ziemlich häufig bei schönen musikalischen Situationen an, sowohl bei leidenschaftlichen als idyllischen. Unter den letzteren ragen namentlich zwei Scenen hervor: die eine, wo Almirena im lauschigen Park den Geliebten erwartet - unter einer köstlichen Flötenschwärmerei -, die andere, wo die Sirenen vor Armida"s Zaubergrotte fingen. Dieser Sirenengesang ist ein ganz eigenthümliches Stück von Nationalmusik, das Händel wahrschein- lich irgendwo in Italien eingeheimst hat. Mehr als an die ita- liänische klingt es an die Weise der Zigeuner an. Als Zauberoper betrachtet - was er eigentlich ist - bleibt der „Rinaldo“ den modernen Ansprüchen sehr viel schuldig. Darin unterschieden sich die Italiäner und also auch Händel von den Franzosen, daß sie mit den Theatermaschinen weder konkurrieren, noch gemeinsame Sache machen mochten. Das frappanteste Beispiel von höherer Dekorations- musik, was die ganze Rinaldo-Partitur bietet, ist eine: - General- pause -, durch welche in einer den Kampf gegen die Ungeheuer begleitenden Symphonie die Katastrophe bezeichnet wird. Wie in allen vorhergehenden Werken hat Händel auch im „Rinaldo“ frühere Arbeiten mit benutzt. Auf die „Almira“ griff er hierbei nicht bloß in »Lascia« sondern auch in der Auftrittsarie der Almirena »Combattis zurück, die aus dem Duett „Spielet ihr blitzenden Au- gen“ der Hamburger Oper umgebildet ist. Der Akt, an welchem man die Eile der Komposition bemerken kann, ist der dritte. Er enthält aber viel äußerlich Glänzendes und macht mit den frei- gebigen Trompeten seine Effekte. Im Sommer ging Händel nach Hannover zurück. Obwohl hier eines der schönsten Opernhäuser stand, ruhten doch die Vorstellun- gen schon seit langer Zeit und der Kapellmeister hatte keine prak- tische Veranlassung für die Bühne zu schreiben. Er war auf Kam- mermusik angewiesen. Was Händel in dieser Gattung während des Aufenthalts in Hannover alles komponierte, ist nicht festgestellt.

226 Hermann Kretzschmar. 2s Einige Biographen sprechen von einem Hundert von Solokantaten. Mit Bestimmtheit lassen sich in diese Zeit 10 italiänische Kammer- duette setzen und die Oboenkonzerte. Die Duette sind die im 32. Jahrgang der Händelgesellschaft unter den Nummern 3-12 mitge- theilten. Derselbe Band enthält noch zwei Duette, welche in die italiänische Zeit gehören und 8 weitere, welche in den vierziger Jah- ren in London geschrieben wurden - im Ganzen also 20 Duette. Das erste liegt in 3 Versionen vor, für Sopran und Tenor, für 2 Alte und in einer neuen Komposition für zwei Soprane. Die übrigen theilen sich in 5 Duette für zwei Soprane, 10 für Sopran und Alt, 4 für Sopran und Baß. Die Dichtungen, welche die- jen Duetten zu Grunde liegen, sind kurze italiänische Poesien; in der überwiegenden Mehrheit behandeln sie die Liebe. In der Kom- position sind die wenigen Worte zu breiten Stimmungsbildern aus- geführt. Die Duette haben zwei, drei und vier Sätze; reichliche Textwiederholung ist allen gemeinsam. In ganz hervorragender Weise geben diese Kompositionen Gelegenheit, Händel auch von der elegischen, schwärmerischen, auch von seiner heitern und launigen Seite kennen zu lernen. Die Momente der stärksten Ausgelassenheit fallen in die Neapolitanische Zeit - »Caro Autor«, Bearbeitung für 2 Altstimmen. - Den schönsten, liebenswürdigsten Ausdruck sanfter Zärtlichkeit trägt die Nummer 13, »Langue, geme«. In den späteren Londoner Duetten erwartet die Kenner des „Messias“ eine Reihe von Überraschungen. »Se tu non lasciamore« ist gleich „O Tod, wo ist dein Stachel“, »Quel fior d’alba« = dem Chor: „Sein Joch ist sanft“, der zweite Satz derselben: »Loccaso ha« = „Er wird sie reinigen“. »No", divoi non vo" fidarmi« = „Denn es ist uns ein Kind geboren“. Die zwanzigste, »Ahinelli sorte umane«. beginnt mit einem Gedanken, der uns ähnlich in einer Liebesarie des „Herakles“ begegnet. Es ist bezeichnend, daß diese Umbildungen nicht die hannöverschen Duette betreffen. Erst in späteren Jahren behandelte Händel solche kleine Liebespoesien in einem Ton, der durch einen Ernst aus der Sache etwas heraustrat. An musikalischem Werth ungleich sind diese Duetten vom Stand- punkte des

Gesanges aus alle ohne Unterschied völlig ideale Leistun- gen. Mit immer neuem Staunen betrachtet man das Leben, die Frische, die Schönheit, in welchen diese Gedanken dahinfließen. Dem lyrischen Charakter der Poesien entsprechend bewegen sich die

 Stimmen nicht in Gegensätzen, sondern sie singen einander nach und vor. Ihr Stil ist der der Kammerduette, für welchen Händel in Hannover in dem Abt Steffani das beste, weit und breit aner- kannte Vorbild vor sich hatte. Letzterer schrieb ihrer eine große Menge; noch Chrysander fand gegen 100 unbekannte. Auch in den Opern, die Steffani komponierte, sind sie das Wichtigste. Sein Dichter, Ortenfio Mauro, lieferte auch für Händels Duette die Texte. Es scheint, daß mit Händels Duetten diese feine Gattung der alten Kammermusik wieder in unser Musikleben zurückkehren wird. Komponisten, Publikum, Alle würden davon profitieren und nicht am wenigsten die Gesangskunst selbst. Bezüglich der Oboenkonzerte gilt es als ausgemacht, daß Händel in Hannover und durch die dortige Kapelle veranlaßt sich die- ser Kompositionsart zuwendete. Aber von den 12 Oboenkonzerten, welche wir besitzen, läßt sich nur bei einem bestimmt nachweisen, daß es in Hannover entstanden ist. Es sei hier sogleich bemerkt, daß diese Oboenkonzerte gar keine Konzerte sind, sondern Suiten für großes Orchester. Die Oboe tritt als Soloinstrument nur in einzelnen Sätzen hervor, in anderen die Violine und die Flöte. Chrysander verweist in die hannöversche Zeit noch 9 deutsche Lieder (mit Begleitung von Cembalo und einem Soloinstrument, in deren einem uns ein Melodiezug begegnet, der später in der berühmten Messiasarie: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“, Auf- nahme gefunden hat. Der Mangel an guten Poesien war Schuld, daß Händel sich mit dem deutschen Liede nie wieder beschäftigte. Von den Vorgängen in Händel's äußerem Leben in der Zeit nach seinem ersten Londoner Aufenthalt berichten zwei Dokumente. Das eine ist eine Bemerkung von Händels eigner Hand unter dem letzten Satze des zweiten hannöverschen Duetts: aus der man schließen kann, daß er sich vorübergehend unwohl fühlte, das an- dere ist eine Seite im Kirchenbuche zu „Unser Lieben Frauen“ in Halle, aus welcher wir ersehen, daß Händel am 23. November 1711 seine Nichte Friederike, die zweite Tochter des Dr. jur. Michaelsen, persönlich aus der Taufe hob. Ein Jahr später war Händel wieder in London. Gerade am 22. November 1712 wurde im Haymarket ein »Pastor fido« auf geführt. Der Kurfürst von Hannover hatte aufs Neue einen un-

 bestimmten Urlaub bewilligt. Der »Pastor fido«, ein Schäferspiel, das zu hundert Malen komponiert worden ist, wird mit Recht unter Händels schwächere Opern gerechnet. Die Handlung bewegt sich in der fadeten Liebeständelei. Doch hat die Musik einzelne werth- volle Partien, namentlich im zweiten Akte ist der halbernste Cha- rakter des Gegenstandes sehr graziös wiedergegeben. Wie immer, wo es irgend einem Leide gilt, erhebt sich Händel auch in dem »Pastor fido« zu Gunsten der verschmähten Liebe: »Mi lasci - mi fuggi.« Auch der Liebesgesang, den Mirtillo im stillen Hain an- stimmt: »Caro Amor«, ist eine duftige, ausgezeichnete Nummer. Die Oper schließt mit einem schönen, weichen und süßen Duett: »Per te mio dolce.« Viele der Arien sind aus früheren Werken herüber- genommen. Die Hauptpartien sind Soprane und Alte; eine ein- zige wirkliche Männerstimme, ein Baß, ist für eine Nebenpartie ver- wendet. Chöre kommen gar nicht vor im »Pastor fido.« Viel höher steht »Teseo«, der schon am 19. December dem »Pastor fido« folgte und eine Reihe von Aufführungen erlebte. Auch der »Teseo« ist eine Intriguenoper. Die Fäden hält hier Medea, die Zauberin. Mit Rücksicht auf den bis hart ans Ende bedrohlichen Charakter der Handlung nannte sie der Dichter, Nicolas Haym, ein »dramma tragico«. - Der übliche glückliche Schluß wird nur durch das plötzliche Dazwischentreten der Minerva ermöglicht. Hervortretend sind die Scenen der Medea, welche in Händels Musik als eine Figur von Hoheit und Schrecken umgeben erscheint. Auch das Mitleid wird man ihr nicht versagen, wenn sie in der ganz mozartisch klingenden Arie »Dolce riposo« ihre Sehnsucht nach Ruhe und Frieden ausspricht. Unter die Mittel, durch welche Hän- del diese Gestalt in die Sphäre des Ungewöhnlichen hinüber hebt, gehört einmal auch eine Orchesterbegleitung mit lauter hohen Stim- men, zu welchen der (Sopran-)Gesang der Medea den Baß bildet. In den übrigen Partien der Oper finden sich zarte, idyllische Stücke von hervorragender Schönheit. - Als eine Seltenheit verdient be- merkt zu werden, daß der »Teseos auch einen wirklichen Chor hat. Er führt einen Zug Athener ein, die

den weichen und sanften Helden begrüßen. Mit Trompeten begleitet steht dieser Chor natürlich in D dur. Ein zweites Chorstück schließt die fünfaktige Oper. Nach der Aufführung des »Teseo« machte der Besitzer des Thea- ters, ein Mr. Swiney, der das Institut von Heidegger übernommen

31 Georg Friedrich Händel. 229 hatte, Bankerott. Darin ist vielleicht ein Grund mit zu suchen, daß Händel's Name bis zum Jahre 1715 auf dem Haymarket fehlt. Chrysander jetzt in diese Zeit eine Oper »Silla«. Sie soll beim Grafen Burlington aufgeführt worden sein, der in einem von der Stadt abgelegenen Palaste – in der Gegend, wo heute Piccadilly ist – eine Privatbühne unterhielt. Bei ihm wohnte Händel eine zeitlang. Für eine Privatbühne macht die kleine Oper starke An- sprüche an Maschinen und Scenerie. Nach Schölcher soll sie in Italien entstanden und niemals aufgeführt worden sein. Andere haben sie für ein Werk Bononcinis erklärt, dessen Manieren sie auch vielfach trägt. Sie hat eine Menge reizender Musikstücke; eigentlich Händel'sche Züge fehlen ihr ganz und bezeichnenderweise kommt kein einziges Recitativo accompagnato vor. Für Händel's Eigenthumsrecht spricht aber die Thatsache, daß der »Silla einen Satz aus den neapolitanischen Kantaten enthält und daß Händel in seine nächste Oper einen großen Theil des »Silla« aufnahm. Das Sujet ist eins der erbärmlichsten: Sulla, der große Nebenbuhler des Marius, figuriert als tückischer Lüstling. Sicher ist, daß Händel in dem Jahre 1713 zwei seiner bedeu- tendsten Kirchenkompositionen schrieb: das Utrechter »Te Deum« und das »Jubilate« (100. Psalm. Als die ersten Kirchenkompositionen, als die ersten eigentlichen Chorwerke auf englischem Boden geschrieben, erregen die ge- nannten Werke ein besonderes Interesse. In der That zeigt auch ihr Stil neue Elemente: eine reichere Mischung von Chor und Solo als Händel früher irgendwo gebraucht, und eine durchgeführte Or- chesterbegleitung; Sologesänge mit bloßem Cembalo kommen nicht vor. Zu dem einen mochte ihn das Studium Purcells angeregt haben, dessen Tedeum Händel für sein eignes vollständig zum Mo- dell nahm, für das andere bestimmte die Rücksicht auf die Räum- lichkeiten, in denen diese Werke aufgeführt werden sollten, und ein Blick auf die vorhandenen prächtigen Mittel der Ausführung. Die Rhythmik, die Figuration dieser Werke deutet auf die Macht des Orchesters, die Lage und Anlage einzelner Instrumente auf die Virtuosität desselben. Daß auch der Chor imposant war, sieht man aus den breiten Intonationen, mit welchen einzelne Stimmen sich gegen das tutti stellen. Auch den kirchlichen Charakter betont Hän- del hier in größerer Schärfe. Zum Eingange des »Jubilate« nimmt

230 Hermann Kretzschmar. (32 er den ersten Satz eines römischen »Laudate pueri«, aber gerade eine der brillantesten Orchesterpassagen unterdrückt er. Was er an diesem Satze anderweitig durch kleine Zuthaten erreichte, ist erstaun- lich. Im Jubilate prägt das häufige Auftreten eines cantus firmus die rituelle Bedeutung des Werkes noch stärker aus. Einzelne Sätze gleichen Chorälen mit Motiven. Im Tedeum hat er diese Form nur für den Schlußsatz benutzt. Hier äußert sich die Rücksicht auf eine kirchliche Feierlichkeit in der Kürze der Sätze. Daß aus dem Utrechter Tedeum ein großer Theil in spätere Werke überging, ist ebenfalls bekannt, auch das schöne »Dignare« des Dettinger Tedeum erscheint hier an der entsprechenden Stelle vorgebildet. Das Utrechter Tedeum schrieb Händel zur Feier des Friedens von Utrecht im officiellen Auftrage. Eigentlich wäre diese Ehre dem Kapellmeister der königlichen Kapelle zugekommen: alte Gesetze schlossen Ausländer von solchen Diensten aus. Sie wurden in der Folge zu Gunsten Händels noch oft umgangen. Die Königin Anna setzte Händel bei diesem Anlaß ein Jahrgehalt von 200 Pfund aus. Was Händel weiter in dieser Zeit schrieb, besteht aus Kleinigkeiten: einigen italiänischen Kantaten und Duetten. Doch vermuthet Chrysander, daß auch das kleine 5stimmige „Te deum in D dur" welches im »Dignare« mit dem Dettinger übereinstimmt, in diese Zeit gehört. Für diese An- nahme sprechen mehrere inneren Gründe, für die frühere, nach der es in die gleiche Zeit mit der Trauerhymne auf die Königin Karoline, also ins Jahr 1737 gesetzt wurde, nur ein einziger. Wie als Kompo- nist wurde Händel auch als Klavierspieler in London gefeiert. Er spielte im Theater bei der Aufführung einer Opern. Im »Teseo« war bei der Vorstellung, die zum Benefiz des Komponisten statt- fand, ein Klaviersolo eingelegt, der Verleger einer Rinaldoarie kündigte diese „mit dem Klavierstück, welches Herr Händel gespielt hat," an. Er spielte häufig auch bei den Musikabenden des

Thomas Britton, eines Londoner Originals, der tagesüber sein Brod als Kohlenhändler verdiente und die Mußestunden den Künsten und Wissenschaften widmete. An bestimmten Abenden fanden sich in sei- ner ärmlichen Behausung vornehme Leute und Virtuosen ein, Musik zu hören und zu treiben. Diese Soiréen gehörten unter die ersten Versuche regelmäßiger Konzerte in London. Bei Burlington hörte der Dichter Gay Händel's Spiel und rühmt in einem Gedichte: „es durchzuckt die Seele und die Töne gehen dem Hörer durch und

33) Georg Friedrich Händel. 231 durch". Händel's Spiel war schon in technischer Beziehung außer- ordentlich. Man erstaunte über die ruhige Haltung der Glieder und mit den großen dickfleischigen Händen konnte man sich nur schwer die ungewöhnliche Behendigkeit und den sanften Anschlag zu- sammenreimen. Die große Wirkung von Händel's Klavierspiel ruhte aber auf seiner Erfindungsgabe, die, immer leicht und ungezwungen, ungewohnte und doch natürliche Klangeffekte hinwarf und durch einen reichen Gedankengehalt oft tief erregte und immer fesselte. Man kann die Eigenschaften einer Improvisationen aus etlichen der gedruckten Klavierstücke sehen: z. B. den Le ons, den vielsätzigen Variationen. Im Burlington'schen Hause lebte Händel auch in einem anre- genden Verkehr mit bedeutenden Männern wie Pope, und sein Freund- schaftsverhältnis zu dem Dr. Arbuthnot datiert aus jener Zeit. Händel blieb bis in die späteren Jahre, wo er sich mehr zurück- zog, ein gerngesehener Gesellschafter. Schon die große stattliche Erscheinung wirkte sympathisch. Seine Haltung war für gewöhnlich etwas unbehilflich; die Gegner nannten ihn deshalb den „großen Bären", die Freunde den „Riesenmann". Er war zuweilen heftig und rauh, aber immer blickte ein Fond von Humor und Gutmüthig- keit durch. Das Gesicht, für gewöhnlich sauer dreinschauend, belebte sich, wenn er das große Auge aufschlug und voll Interesse am Gespräche Theil nahm. In alten und neuen Sprachen bewandert, vielseitig gebildet, welterfahren, beherrschte er die Umgebung. Ganz eigen war ihm die Gabe einer ironischen Darstellung, von der sich auch in den wenigen Briefen, welche wir von ihm besitzen, doch etliche Spuren vorfinden. In diesen angenehmen Verhältniffen konnte sich Händel nur schwer zu einer Rückkehr nach Hannover entschließen. Als am 1. August 1714 die Königin Anna plötzlich starb, kam der Kurfürst selbst nach England und bestieg als Georg I. den englischen Königs- thron. Händel erlaubte sich nicht bei Hofe zu erscheinen. Zu der Überschreitung des Urlaubs kam eine zweite Unbesonnenheit mit der Komposition des Utrechter Tedeum. Denn der Friede von Utrecht, den er mit diesem Werke gefeiert hatte, war gegen die Intereffen seines Dienstherrn und die der protestantischen Fürsten geschlossen worden. Sein Freund Baron Kielmannsegge bewerkstelligte einen Ausgleich. Bei einer Vergnügungsfahrt, die der neue König auf der Themse unternahm, mußte Händel. Letzteren mit einer vollstim- Musikal. Vorträge. V. 17

232 Hermann Kretzschmar. (34 migen Serenade überraschen. Der König errieth den Verfasser die er Ovation und seine Stimmung gegen Händel begann sich zu änf- tigen. Die Komposition, aus 25 kleinen Stücken bestehend, erhielt den Titel „Wassermusik". Ihre Berühmtheit verdankt sie ihrer Entstehungsgeschichte"). Bald nach dieser Wafferfahrt erhielt Händel wieder Zutritt bei Hofe. Die direkte Veranlassung war, daß Gemiani, der mit seinem Violinspiel und seinen Instrumentalkompositionen, – sie wollten nichts Geringeres als Taffo'sche Gedichte und Raphael'sche Bilder vorstellen, – damals Aufsehen erregte, erklärte: eine Sonaten nur dann vor dem Könige spielen zu wollen, wenn Händel begleite. Damit war die Aussöhnung fertig. König Georg vermehrte Hän- dels Fixum noch um 200 Pfund, und als er einige Jahre später für den Unterricht der jungen Prinzessinnen die gleiche Summe dazu erhielt – betrug ein festes Jahresgehalt 600 Pfund. Noch in der Zeit der Spannung, im Mai des Jahres 1715, hatte Händel auf dem Haymarket wieder eine neue Oper zur Auf- führung gebracht: einen »Amadigi«. Als Verfasser des Textes nannte sich der Schweizer Heidegger, der die Führung der Bühne wieder und definitiv übernommen hatte. Zu Heidegger, der ebenso talent- voll als absonderlich war – er war stolz darauf, das häßlichste Gesicht in London zu besitzen –, sollte Händel in langjährige Ge- schäftsverbindung treten. Im „Amadigi" sind wieder Händel's begleitete Recitative, hier wieder eine großen Scenen mit dem dramatischen aufregenden Wechsel langsamer und schneller Tempi, hier eine wunderbar träumerischen Idyllen am schattigen Quell. Die Oper hat ein ungewöhnliches Maß von Leidenschaft, namentlich in der Partie des

Dardano. Einer der bedeutendsten Sätze ist die Arie »Tamai quant" il mio cor«. Männerstimmen fehlen ganz in dieser Oper. Sie hat aber einen Chor, der zur musikalischen Ausstaffierung dient. Diesem Zwecke entsprachen auch die beiden Sinfonien, die eingelegt sind. Bei der Aufführung der Oper, welche das Orchester als Benefiz erhielt, wurde ein ganzes Oboenkonzert (das vierte in F) zum Besten gegeben. Ein Ballo beschließt Alles. In den Ankündigungen der Oper hatte die Direktion auf die Neuheit der Dekorationen, Kostüme *) Chrysander jetzt den Vorfall im 3. Bande eines „Händel" erst in das Jahr 1717.

35 Georg Friedrich Händel. 233 und anderer Sehenswürdigkeiten besonders hingewiesen. In Folge deffen war der Andrang so ungewöhnlich, daß – ausnahmsweise – allen Besuchern, auch den Subskribenten, untersagt wurde, im Laufe des Abends der Bühne einen Besuch abzustatten. Der Erfolg des „Amadigi" veranlaßte mehrere Parodien. Im Juli des Jahres 1716 ging Händel mit dem König nach Deutschland. Wir können ihn hier nacheinander) in Hannover, Halle und Ansbach als anwesend nachweisen. In Ansbach, das durch Pistocchi musikalisches Ansehen erhalten hatte, und das die Heimat der Prinzeß von Wales war, holte er sich einen alten Universitätsfreund Johann Christoph Schmidt ab, als Rathhelfer und Vertreter für den geschäftlichen Theil der Londoner Thätigkeit. In Halle unterstützte er die in Dürftigkeit gerathene Witwe Zachaus." In Hannover komponierte er eine zweite Deutsche Passion, dies- mal nach der Dichtung des Hamburger Rathsherrn Brockes. Die- selbe, welche auch Keiser, Telemann und Mattheson in Musik setzten, führt den Passionsvorgang in einer ähnlichen, der italiänischen Oper angepaßten Manier vor, wie das Postel gethan hatte. Brockes übertrifft einen Vorgänger an Schwulst, und so berühmt seine Dichtung in ihrer Zeit war, so unleidlich ist sie heute. Wie in der Oper – steht Händel auch hier der Unnatur kühl gegenüber. Die gute Hälfte dieser empfindelnden, zwischen Plumpheit und Ge- ziertheit einherschwankenden Betrachtungen haben ihm nur gewöhn- liche Arien ergeben: aber mit der Situation ist auch die Musik groß. Sehr bedeutend ist die ganze Scene von dem Gebet in Geth- jemane ab bis zur Verleugnung Petri. Besonders treten daraus hervor: Christi Arie „Mein Vater, schau wie ich mich quäle", eine Arie der Tochter Zion „Brich mein Herz, zerfließ" in Thränen", und ganz besonders die später für „Esther" verwerthete Nummer: „Erwachet doch" –, ein ganz merkwürdiger Vorläufer der späteren Form des dramatischen Ensemble. Die Chöre sind im Durchschnitt noch kürzer als in der ersten Hamburger Passion und nicht bedeu- tend. – Diese Passion nach Brockes war Händels letzte deutsche Vokalkomposition. Der große Sebastian Bach hat sich die erste Hälfte dieser Händelschen Passion eigenhändig abgeschrieben. Der *) Seine geliebte Schwester sah er bei diesem Besuche zum letzten Male. Sie starb i. I. 1718. 17.

234 Hermann Kretzschmar. (36 Eingang der Abendmahlsscene in der Matthäuspassion ist das ein- zige, was auf diese Bekanntschaft hinweisen könnte. Bald nachdem Händel nach England zurückgekehrt war, im Januar 1717, wurde noch einmal ein „Rinaldo" aufgeführt. Dann war es vorläufig mit der Londoner Oper zu Ende. Händel trat jetzt auf mehrere Jahre in den Dienst des Herzog James von Chandos, eines reichen Sonderlings, der in Cannons, ungefähr zwei deutsche Meilen von London, eine Residenz angelegt hatte, welche zu den Wundern der Grafschaft zählte. In einem Drange nach dem Besten, fand sich der Herzog mit seinem bisherigen Kapell- meister Dr. Pepusch, einem Deutschen, ab und engagierte Händel. Durch diesen wurde auch die Kirchenmusik in Cannons berühmt und die Anziehungskraft erhöht, welche der pompöse Gottesdienst des Herzogs auf die vornehmen Kreise der Hauptstadt ausübte. Die Kräfte, welche Händel zur Verfügung standen, waren nach Burney zahlreicher und vortrefflicher als die Kapelle irgend eines regierenden Fürsten. Die Kompositionen, welche Händel für diese Kapelle schrieb, laffen nur auf einen bescheideneren Zustand schließen. Dem Orchester fehlt die Viola, auch Trompeten kommen nirgends vor. Dagegen finden sich Fagotts, und die Oboe ist sehr stark bevorzugt. Der Chor war in der ersten Zeit von Händels Amtierung nur dreistimmig. Später zog man Hilfskräfte von der königlichen Ka- pelle in London herbei; über Chor- und Sologesängen stehen in den Partituren aus Cannons die Namen der Kirchensänger von St. Paul. Für den Gottesdienst in Cannons schrieb Händel die berühm- ten zwölf Chandos-Anthems und das »Te Deum« in B. Diese. Anthems sind Kantaten großen Stils für Soli, Chor, Orchester und Orgel, über Psalmenworte komponiert. Auf eine Zeit des anti-

phonischen Kirchengesanges zurückdeutend, war der Name Anthem in Händels Zeit zum Allgemeinbegriff für jede Art kunstvoller Kirchenmusik geworden, die wirklich für die Aufführung während des Gottesdienstes bestimmt war. Händels Chandos-Anthems sind außerordentlich breit angelegt; einzelne bestehen – die Ouverturen nicht mitgezählt – aus acht und mehr Sätzen. Die einzelnen Sätze sind umfangreich, namentlich unter den Chorsätzen haben viele eine Ausdehnung und Länge, wie sie bei Händel bisher noch nicht vor- gekommen ist und später sich nur selten wieder findet. Sicher hat

37) Georg Friedrich Händel. 235 sich Händel in diesen Anthems neue Aufgaben gestellt und in ihnen zuerst mit Entschiedenheit sich in dem großen Stile versucht, welcher das Merkmal einer Oratorien bildet. In diese ist aus den Anthems mancher Satz entweder wörtlich oder umgebildet übergegangen. Für berühmte Partien des „Messias" und des „Israel" muß man die ersten Skizzen in den Chandos-Anthems suchen. Namentlich zu den großen Tonmalereien des letztgenannten Oratoriums bieten die An- thems Nr. 4 und 10 mit ihren Schildereien, von Meeresbrausen, vom Beben und Schüttern der Erde, von Blitz und Donner, eigen- thümliche Seitenstücke. Den vielen erstaunlich großen Leistungen der Phantasie treten in den Anthems einzelne Werke der Empfin- dung ebenbürtig entgegen. Die bedeutendste Arbeit in dieser Ka- tegorie ist das dritte Anthem »Have mercy upon me« ein Buß- psalm, der in allen Theilen, – auch in den Sologesängen, die zum Theil in den Anthems hinter den Chören und den Ensemble- jätzen zurückstehen, – von ergreifender Innigkeit und Schönheit ist. Diesem sehr nahe stellt sich das sechste: „Wie der Hirsch schreit nach Waffer"; von ihm existieren drei Bearbeitungen, deren dritte in die Zeit vor Chandos zu gehören scheint. Das erste der Anthems ist nichts als das Jubilate vom Jahre 1713, in einem dreistimmigen Arrangement. Durch Originalität der Anlage und der Stimmung ist das neunte besonders ausgezeichnet. In seinem 74-Chor find herrliche Ausklangseffekte. – Das Chandos-Tedeum ist das größte, das Händel geschrieben hat, vielleicht auch im qualitativen Sinne. Es wird von dem Det- tinger an Reichthum und Glanz der Instrumentation übertroffen, kaum aber an innerem Tonleben. Es enthält einen einzigen reinen Solosatz: „Als du auf dich genommen", eine sanfte Arie, die Händel auch im Dettinger Tedeum benutzt hat. Alle übrigen Nummern sind Chöre, zum Theil ziehen sich die Soli in sie hinein. Wenn man irgendwo die Unbefangenheit der Erfindung und Haltung bewun- dern kann: so hier. Es treten weltfröhliche und erhabene Gedanken an einander, Volksfest und Gottesdienst scheinen untereinander gemischt – und doch: ein Ganzes, das hoch über der Sphäre des Gewöhnlichen steht. Nirgends spricht die Kraft Händels stärker als aus dieser Ungezwungenheit. Der Chorkörper dieses Tedeums hat eine sehr seltsame Zusammensetzung. Er besteht aus Sopran, dreifachem Tenor und Baß. Ausnahmsweise begegnen wir hier auch der Trompete. 1 7 Air

236. Hermann Kretzschmar. (38 In Cannons entstanden weiter acht Klaviersuiten. Es sind diejenigen, welche in Peters' Ausgabe von Händels Klavier- kompositionen das erste Heft bilden. Die fünfte davon enthält die vielgenannten Variationen über den „harmonischen Grobschmied" (diesen Grobschmied hat Richard Clarke mit einem Einwohner von Cannons Namens Powell zu identificiren gesucht, welche auf keinem Virtuosenrepertoire zu fehlen pflegen. Diese Suiten wurden schnell berühmt und nachgedruckt. Später schickte ihnen Händel weitere nach. Durch Freiheit und Mannigfaltigkeit der Form stehen sie jämmtlich auf einem eignen Platze in der Suitenliteratur und bilden zugleich denjenigen Theil von Händels Instrumentalmusik, in wel- chem sich des Meisters Wesen und Kunst auf das intimste aus- spricht. Englische Quellen setzen in die Zeit von Cannons auch den größten Theil der Oboenkonzerte – jedoch ohne speciellen Nachweis. Interessant und genügend verbürgt ist es dagegen, daß Händel in Cannons ein erstes biblisches Oratorium geschrieben hat: „Esther". Die Anregung ging vom Herzoge aus, welcher für die Komposition 1000 Pfund bezahlt haben soll. Mit der Wahl eines biblischen Stoffes entsprach man einem in Frankreich eben in Aufnahme kom- menden Brauche, Händel aber wurde durch den biblischen Ursprung der Handlung veranlaßt, für die musikalische Darstellung sich der Form zu nähern, welche bei der Passion üblich war. Er gab der „Esther" eine Reihe von Chören. Dadurch wurde die „Esther" von dem gebräuchlichen italiänischen Oratorium, in dessen Gattung auch Händel's eigene »Resurrezione

« und der römische »Trionfo del" Tempo« gehört, von Grund aus unterschieden. „Esther“ ist dem- nach dasjenige Werk, in welchem die Umgestaltung der Oratorien- form, ihre Trennung von der Oper zuerst zum Ausdruck kam. An und für sich ist das Werk noch nicht mit den späteren Oratorien zu vergleichen. Es fehlt ihm an großen Scenen. Nur der Anfang und der Schluß ist von weiterer und eigener Bedeutung. „Esther“ ist eins von den wenigen Händel'schen Dramen, welche eine Ouver- ture im modernen Sinne haben. In dieser Instrumentaleinleitung taucht die Gestalt des Haman auf, und es wird die Klage voraus vernommen, die im Oratorium eine Israelitin am Jordan an- stimmt.“) Der Schlußchor der „Esther“ ist einzig durch eine Länge. *) Die Ouverture zu „Esther“ wurde eins der meist gespielten Instrumental-

39) Georg Friedrich Händel. 237 Händel streift hier das Maßlose. Ein- und mehrstimmige Solo- gesänge bilden kleine Episoden in dem Strome der Chorgedanken. Die interessanteste ist ein kanonisch geführtes Duett zweier Bäffe. Nur eine Privataufführung wurde zur Zeit der Entstehung von „Esther“ veranstaltet (29. Aug. 1720), das Publikum und die Kunst- welt erhielt erst viele Jahre später von diesem reformatorisch bedeu- tenden Werke Kenntnis. Bald übertrug Händel diese Passions- Methode auch auf außerbiblische Stoffe. Das englische Pastoral »Acis and Galatea, welches kurz nach der „Esther“ in Cannons geschrieben und aufgeführt wurde, hat ebenfalls mehrere Chöre, wenn auch nicht so viele als „Esther“, doch mehrere als in den damaligen Opern und Oratorien üblich war. Vielleicht ohne es zu wissen, näherte sich Händel somit „Acis und Galathea“ in Form und Stoff dem ältesten Typus der Oper. Die Opern, mit welchen die Florentiner um 1600 anfingen, sind ebenfalls Schäferspiele, und der Chor trägt einen Haupttheil ihrer musikalischen Ausführung. Mit „Acis und Galathea“ beginnt Händel eine Reihe weltlicher Oratorien, deren Schauplatz die hellenische Mythenwelt bildet. Sie haben ihre gemein- jame, bestimmte Physiognomie. Wie später Schiller, glaubte Händel an die „heitern Götter Griechenlands“. An Schilderungen eines glänzend heitern, laut freudigen Lebensglücks sind diese Werke be- sonders in den Chorcemen reich. Eine der originellsten, die auch von Händel nicht wieder übertroffen worden ist, bildet den Anfang von »Acis and Galatea«, ein Stück so sonnig heiter, glücklich, lachend, so ausgelaffen und dabei so harmlos und unschuldig. Nie ist Spiel und Tanz froher Hirten auf schöner Flur hinreißender gemalt worden. Es liegt südliches Kolorit auf dem Bilde. Als Händel über diese langen Orgelbässe mit dem drehenden Sechzehntel- motive hintummelte, mögen in ihm Bilder aus seiner italiänischen Reise, sicilianische Stunden wieder aufgetaucht sein. Die graziöse Galathea, das plumpe Ungeheuer Polyphem find Typen, die für Jeden feststehen, der sie einmal kennen gelernt hat. Das Werk bürgert sich soeben auf unseren Konzertprogrammen wieder ein. Die Engländer zu Händels Zeit hielten es für die vollkommenste seiner Kompositionen, weil - wie Mainwaring sich ausdrückt - es die stücke Händels. Sie eröffnete regelmäßig die Jahresfeier zum Besten unversorgter Predigersöhne in St. Paul.

238 Hermann Kretzschmar. (40 „allergleichförmigte“ sei. Der Dichter von „Acis und Galathea“ ist der uns schon bekannte John Gay. Händel hat seinen Namen in dem ersten Chore des Oratoriums zu einem kleinen Scherz ver- wendet. - Wie auch „Esther“, ist »Acis and Galatea« von Händel im Manuskript als a Masque bezeichnet worden. Dieser Titel war für phantastische Bühnenspiele überhaupt gebräuchlich, und zum weitern Beweis, daß eine Grenzregulierung zwischen Oratorium und Drama noch nicht stattgefunden hatte, führt „Acis und Galathea“ auch die Beichrift Opera. Mit Scenen und Dekorationen ließ es Händel auch später selbst aufführen. Die Besetzung der Chöre ist wieder, wie immer in der späteren Zeit zu Cannons, die fünfstimmige. Wie die Sänger der königlichen Kapelle, die hier mitwirkten, dem Komponisten persönlich zugethan waren, bewiesen sie später thatkräftig. In des Herzogs Diensten blieb Händel nominell noch bis zum Jahre 1728; faktisch schließt aber die Thätigkeit für Cannons schon gegen das Jahr 1720. Heute ist Cannons und eine Feerie ver- schwunden, die Prachtkapelle ist einer einfachen Dorfkirche gewichen, die kleine Orgel aber, auf der Händel gespielt, hat man aufbewahrt und mit einer Inschrift versehen. Der Abschied von Cannons bezeichnet einen bedeutenden Ab- schnitt in Händel's Leben. Sieht man von dem Widerstande ab, welchem die musikalischen Neigungen des Knaben beim Vater begeg- neten, so erscheint uns bisher die künstlerische Entwickelung Händels als eine Bahn ohne Hindernisse, von

freundlichen Genien in unge- wöhnlichem Grade begünstigt, kaum von einem Schatten getrübt. Die Verhältnisse, in welche er eintrat, die Menschen, mit denen er Verkehr pflegte, Alles diente nur ein Genie zu fördern. Der künstlerischen und sittlichen Zuchtlosigkeit des Hamburger und hie und da auch des italiänischen Lebens war er leichten Schrittes aus- gewichen und hatte frei und unabhängig sich von allen unedeln Ele- menten abgewendet, auf welche er bei seinen Wegen stieß. Kein Getriebe von Konkurrenten und Widersachern hatte bisher den Frieden seines Innern ernstlich gestört. Wo Händel weilte, wurde er als Gast betrachtet, und der entschiedene Schutz mächtiger Mäcene ver- stärkte das Gewicht einer Leistungen. Aus dieser glücklichen Lage trat Händel jetzt heraus, indem er

41) Georg Friedrich Händel. 239 sich in den Dienst der »Royal Academy of Music« begab. Durch dieses Institut sollte London ein Operntheater gesichert werden, welches dem Stile anderer Großstädte entsprach und das in seinem Bestande beffer fundiert war als bloß durch das Geschick eines ein- zelnen Unternehmers. In der Zeit eines lebhaften Gründertreibens geplant – erhielt es die geschäftliche Form eines Aktienunterneh- mens. Man zeichnete ein Stammkapital von 50.000 Pfund, mit welchem man vorläufig auf 14 Jahre auszukommen gedachte. Jeder Aktionär erhielt einen Platz. Neben diesen gezeichneten Plätzen blieben aber noch so viele zum Einzelverkauf (10 und 5 Schilling) frei, daß – ging Alles gut – die Aktionäre auf freies Entrée rechnen konnten. Zur Hälfte glich die Akademie den kontinentalen Hof- theatern. Der König erlaubte ihr den Titel eines Königlichen In- stituts und zahlte für seine Loge jedes Jahr 1000 Pfund, ein aller- dings nur mäßiger Zuschuß! Man spielte in der Regel wöchentlich zweimal. – Unter welchen Bedingungen Händel für diese neue Oper gewonnen wurde, habe ich nicht in Erfahrung bringen können, wahrscheinlich unter analogen, wie die Kapellmeister an ähnlichen ständigen Instituten engagiert wurden, als Dirigent und als Kom- ponist. Er war ohne Zweifel von Anfang an dabei. Im Auftrage des Direktoriums – oder wie es officiell hieß: im Auftrage Sr. Ma- jestät – ging Händel im Sommer 1719 nach dem Kontinent, Sän- ger zu suchen. Die bedeutendsten fand er in Dresden: die Signora Durastanti und den Altkastraten Senesino. Auch den schon bekann- ten Bassisten Boschi traf er hier. Für London wurden diese Kräfte allerdings erst im Oktober 1721 frei. Während dieser Reise ver- weilte Händel auch bei den Seinen in Halle. Die Akademie eröffnete man am 2. April 1720. Die zweite Oper, welche hier zur Aufführung kam, war von Händel, ein »Radamisto«, den er schon in Cannons komponiert hatte. Wenn einzelne Beurtheiler den „Radamisto“ für eine von Händel's Haupt- opern und noch für die Gegenwart als wirkungsvoll erklärt haben, so liegt dies zum Theil mit an dem Sujet. Auch aus der Dich- tung des „Radamisto“ blickt die lächerliche Schablone der damaligen italiänischen Operndramatik heraus. Es geht nicht ohne die belieb-. ten Liebesintriguen, ohne verschiedene Verwechselungen und nicht ohne die von Rolli, dem Sekretär und Dichter der Royal Academy, besonders geschätzten Verkleidungen und falschen Todesnachrichten

240 Hermann Kretzschmar. (42 ab. Aber die Oper hat einen schönen Mittelpunkt, ein ethisches Grundmotiv tritt deutlicher hervor, als es sonst bräuchlich: treue Gattenliebe, die sich im Unglück bewährt. Mit dem dramatischen Hauptteile des Werkes, dem zweiten Akte, fällt auch der musika- liche zusammen. Die Arie der Zenobia, welche diesen eröffnet: »Quando mai« ist ein Meisterstück im Ausdruck der Situation – zum Tode müde hat das verfolgte, auf der Flucht begriffene Ehe- paar ein Versteck aufgesucht – und eins der rührendsten und ein- fachsten Adagios, welche je geschrieben worden sind. Diese Arie hat keinen zweiten Theil. Sehr bedeutend dramatisch ist auch eine andere Arie der Zenobia (Alt) »Empio perverso«. Von zwei zu zwei Takten wechseln. Allegro und Adagio; jenes gilt dem Tyran- nen, dieses dem Gatten. Der Letztere (Radamisto: Sopran) hat seine Glanznummer in der bekannten Arie »Ombra cara«. Händel soll diese – nach Hawkins – und »Carasposa« im „Rinaldo“ für seine besten Bühnengesänge gehalten haben. Im „Radamisto“ kommen Hörner vor, die an einer Stelle sehr fremdartig verwendet sind. Wahrscheinlich erschienen diese Instrumente in der italiänischen Oper zum ersten Male, – Scar- latti gebrauchte sie ziemlich zu gleicher Zeit in einer seiner letzten Opern. Die Aufnahme des „Radamisto“ war sensationell. Schon bei den Proben hatte das Werk solches Aufsehen erregt, daß der An- drang zur ersten Vorstelluug über alle Maßen ging.

Man rich- tete (zum letzten Male) Sitze auf der Bühne selbst ein, Billets wurden zum 8fachen Preise gekauft und in dem übervollen Hause kamen Quetschungen, Ohnmachten und Raufereien vor. Als die Dresdner Sänger im folgenden Jahre eintrafen, arbeitete Händel einige Partien um. Man sieht an dieser Neubearbeitung wieder, wie es Händeln wider die Natur ging, einfach zu kopieren oder zu transponieren. Unter den gänzlich neu eingefügten Stücken sind besonders die Zornarie des Radamisto – jetzt Altpartie – »Wile si mi dai vita« – und die Baßarie des Tiridates bemerkbar. Die ganze Neubearbeitung des Werkes wurde gedruckt, und den umfäng- lichen Band gab Händel generös an die Subskribenten der ersten Ausgabe gratis. Der „Radamist“ erschien im Selbstverlag des Kom- ponisten – Christoph Schmidt vertrieb ihn nur–, und Händel erhielt ein Patent, welches ihn für dieses wie alle folgenden Werke in seinen

43 Georg Friedrich Händel. 241 Rechten schützen sollte. Der Nachdruck blühte jedoch vor wie nachdem fröhlich weiter. Das Direktorium der Royal Academy hatte es in der musika- lischen Leitung nach Analogie von Wien auf ein Triumvirat abge- sehen. Nachdem andere Versuche – auch mit Domenico Scarlatti – fehlgeschlagen, berief man nun den Giovanni Bononcini und einen zweiten Italiäner, Namens Pippo, an Händels Seite. Pippo ist in der Musikgeschichte überhaupt kaum bekannt geworden; auch von der Fläche der Royal Academy trat er bald wieder zurück. Bonon- cini – zum Unterschiede von einem gleichfalls als Opernkomponi- sten berühmten Bruder der Ältere genannt – wurde Händels Ri- val, ja allem Anscheine nach überflügelte er ihn eine Zeit lang in der Gunst des Publikums. Es kann nicht in Abrede gestellt wer- den, daß Bononcini den Kampf gegen Händel als Intriguant führte und daß sich ein Anhang zum großen Theil nach politischen und anderen Motiven bildete, die mit der Kunst nichts zu thun hatten. Aber man würde sehr Unrecht haben, wenn man Bononcini für einen schlechthin unbedeutenden Künstler Händel gegenüber ausgiebt. Giovanni Maria Bononcini ist das bedeutendste dramatische Talent, welches die italiänische Oper nach Scarlatti aufzuweisen hat. Er ist der einzige Italiäner, der etwas vom Stile und vom Geiste dieses Altmeisters besaß. Die Lotti, Leo und viele der Neapolitaner sind ihm als Musiker überlegen, aber keiner ist unter ihnen, der sich mit dem Bononcini in der wirklichen dramatischen Anlage der Opern, in Bezug auf die geistreiche und lebendig bewegte Form meffen kann. Es war ein Unglück für Bononcini, daß er neben einen Riesen wie Händel zu stehen kam, dessen natürliche Größe er wahrscheinlich nicht einmal zu schätzen verstand. Im blinden Eifer ihn zu überholen verlor er seine eigene hübsche Natürlichkeit und Liebenswürdigkeit. Namentlich für das Komische und Naive besaß Bononcini ein so reizendes Talent, daß er heute ohne die Londoner Irrfahrt wahrscheinlich in der Geschichte der Oper die Stelle einnehmen würde, an welcher Pergolese mit einer »Serva padrona« steht. Dem Fassungsvermögen des Publikums stand die Musik des Italiäners mit ihren kurzgeschürzten, mundrechten Melo- dien näher als die Händel's. Bei aller Bewunderung verstand den Letzteren die Menge nicht immer und vermochte ihm nicht zu folgen. In Mainwarings Lebensbeschreibung klingt die öffentliche Meinung

242 Hermann Kretzschmar. (44 noch stark genug nach. Wir sehen daraus, daß man an seinen Opern nicht ungern aussetzte: namentlich Überladenheit der Har- monie, Armuth an Melodie und lärmender Charakter wurde ihnen vor- geworfen. Bononcini aber ward ohne Schwierigkeit beliebt. Nament- – lich aus einem »Crispo« und einer »Griselda floffen zahlreiche Beiträge ins Repertoire der Londoner Straßen- und Salonmusik. Wie groß Bononcini's Ruf nach auswärts dastand, beweist der Umstand, daß im Sommer 1723 der Herzog von Orleans die Lon- doner Academy zu einem Gastspiel nach Paris unter Bononcinis Leitung berief. Auf Seite Bononcinis standen zahlreiche Feinde des Hofes, voran die Familie des Herzogs von Marlborough. Händel erfuhr von dieser Partei kränkende Angriffe. Er persönlich blieb unbefan- gen genug, um gelegentlich wiederholt für die Aufführung von Opern Bononcinis einzutreten. Nach dem großen Erfolge, welchen im Jahre 1724 Händel mit seinem »Giulio Cesare« errang, räumte Bononcini das Feld und trat nur noch einmal auf kürzere Zeit wieder ein. Durch eine wachsende Arroganz zerstörte er den Kreis seiner Anhänger mehr und mehr, und als ihm im Jahre 1731 nach- gewiesen wurde, daß er eine Londoner Musikgesellschaft mit einem ehrlosen Plagiat zu täuschen gesucht, mußte er England auf immer verlassen. Von da ab wird sein Lebenslauf abenteuerlich und endet im Dunkel. An die dritte musikalische Dirigentenstelle trat im Jahre

1723 der frühere Dominikanermönch Attilio Ariosti, derselbe, mit welchem Händel als Knabe in Berlin verkehrt hatte. Er blieb an der Aca- demy in einer bescheidenen Stellung. In der Musikgeschichte lebt sein Name fort durch die Verdienste, welche er sich um die viola d'amore erwarb, die er virtuos spielte und in England einführte. Auch in Händel'schen Opern trug er zuweilen eine Einlage für die- jes Instrument vor. Die Academy brachte es nicht bis zu den 14 Jahren, auf welche ihre Lebensdauer anfänglich garantiert schien. Noch vor dem Schluffe der Saison stellte sie im Sommer 1728 plötzlich ihre Thätigkeit ein. Verschiedene Elemente hatten sich ver- einigt, das Unternehmen zu Falle zu bringen. Der Kassierer hatte Unterschleife begangen. Man hatte im Allgemeinen unvorsichtig ge- wirthschaftet, auf der einen Seite Verschwendung getrieben und auf der andern geknausert. Man gab einzelnen Gesangeskräften uner-

45 Georg Friedrich Händel. 243 hörte Gagen 2000 und 2500 Pfund kommen vor) und ließ sie in den schäbigsten Kostümen auf einer anstößig ärmlichen Scene auf treten. Aber hauptsächlich wurde die Katastrophe dadurch veran- laßt, daß das Publikum gegen die Oper gleichgültiger wurde und wegblieb. Wohl hatte man anfangs mit einem unnatürlich starken Eifer sich um die Academy gekümmert. Ahnlich wie Paris beim Streit der Gluckisten und Piccinisten war London in zwei Lager um Händel und Bononcini gespalten; Philosophen und Dichter mitten drin. Wegen Meinungsverschiedenheiten über die Cuzzoni und Faustina versagten sich Herzoginnen den Gruß. Als aber die Riva- linnen sich bei offener Scene gerauft hatten, als Senesino und An- dere ihre Frechheit gegen das Publikum zu weit trieben, als das Opernhaus zu Maskeraden und zweideutigen Vergnügungen benutzt wurde, trat die Reaktion ein. Die Partei, welche, von patriotischen und ästhetischen Motiven getrieben, die italiänische Oper überhaupt bekämpfte, gewann die Menge. Swift mit einem beißenden Spott und seinem Vandalismus war ihr Führer. Der Erfolg der soge- nannten »Beggar's opera« beweist diesen Umschwung der Dinge. Diese war eine dramatisierte Räubergeschichte, mit politischen Anspie- lungen gespickt und in eine Form gebracht, durch welche der hoch- trabende Stil der italiänischen Oper für Jedermann handgreiflich travestiert wurde. An Stelle der Arien hatte Dr. Pepusch, Hän- dels heimlicher Gegner, bekannte Mordballaden und Gassenhauer gesetzt. Man gab das Werk, welches noch heute auf dem Reper- toire der Londoner Volksbühnen ist und seiner Zeit viele Nach- ahmungen fand, 63mal hintereinander. Die Beggar's opera beschleunigte den Sturz der Royal Academy wesentlich. Händel hatte in diesen 8 Jahren für die Academy außer dem »Radamisto« noch folgende Opern" geliefert: »Floridante« (1721), »Ottone« (1722), »Flavio« (1723), »Giulio Cesare« und »Ta- merlano« (1724), »Rodelinda« (1725), »Scipione« und »Alles- sandro« (1726), »Admeto« und »Ricardo I.“ (1727), »Siroe« und »Tolomeo« (1728). Außerdem schrieb er im J. 1721 noch den dritten Akt zu der Oper »Muzio Sce vola. Ihr erster war von Pippo, der zweite von Bononcini. Daß verschiedene Autoren an einem Werke arbeiteten, kam in der italiänischen Oper ziemlich häufig vor. In modificierter Form hat sich der Brauch bis auf den heutigen Tag noch in Frankreich erhalten. Damals führten solche

244 Hermann Kretzschmar. (46 Mischwerke den- ursprünglich scherzhaften-Titel: »Pasticcio«. Dem Directorium der Academy war es beim »Muzio Scevola« wahr- scheinlich darum zu thun, daß sich ihre Komponisten messen sollten. Das allgemeine Urtheil sprach sich für Händel aus. In diesem Akt ist. Alles von gleicher Güte, keine einzige Nummer, die nur kon- ventionell erscheint, und Vieles von der eigenthümlichen Weichheit, die man in der Mischung von Tiefe und maßvollem Wesen fast nur bei Händel findet. Als Mittelsatz einer großen leidenschaftlichen Arie klingt wieder Händels geliebtes »Vaghe fonti« an. In der Ouver- ture, welche ausnahmsweise hier zu einem dritten Akte geschrieben wurde, regte eine ungewöhnliche Beantwortung des Fugenthemas die Kenner auf. „Dieser Halbton“ – rief der enthusiastische Gemiani – „ist eine ganze Welt werth“. Was mag er dann zu den Fugen der Concerti grossi gesagt haben? Unter den genannten 12 Opern ragen „Giulio Cesare“ „Tamer- lano“ und „Rodelinda“ besonders hervor. Der „Cesare“ durch eine dramatischen Recitative. Mit dem ersten und größten »Alma del gran Pompeo, in welchem Cäsar die Asche des Pompejus erblickend über die Hinfälligkeit menschlicher Größe nachsinnt, – soll Senesino eine Wirkung erreicht haben, die Alles hinter sich ließ, was seit Menschengedenken mit den glänzendsten Arien

erzielt worden war. Der „Cesare“ weicht in mancher Beziehung, in dem reichen Orchester mit den prächtig schmetternden vier Hörnern, der Verwendung des Chors, von der herkömmlichen Form ab. Der „Tamerlano“ wird vom Schluß des zweiten Aktes hochtragisch. Die Scene, wo Bajazet die Tochter verfluchen will, wo diese sich endlich gegen den Tamerlan erhebt und wo das Terzett beginnt »Voglio stragi«, gehört zum Spannendsten und Schönsten, was wir besitzen. Das ist von Händel mit einer dämonischen Gewalt ausgeführt und dabei reich an innigen, herzlichen Zügen. Ein gleich gewaltiges Stück liegt auch in der Sterbescene des Bajazet. Dieser Alte selbst gehört zu den am schärfsten gezeichneten Figuren der ganzen Opern- litteratur. Vom Dichter mit der Härte des Virginius ausgestattet, wird er durch Händels Kunst sympathisch. Vom „Tamerlano“ er- schien ausnahmsweise eine englische Übersetzung. Die Partien, welche den Eindruck der „Rodelinda“ zu einem bleibenden machen, sind eine Kerkerscene, welche mit der im „Fidelio“ viele Ähnlichkeit hat, und der Eingang der Oper. Bertarido, der König der Lombarden, steht

 auf dem Kirchhofe – vor einem eigenen Grabmal und liest die Inschrift. Die Seinen hatten ihn todt geglaubt, als er aus dem letzten Kriege nicht zurückkehrte. Jetzt darf er sich nicht zu erken- nen geben. Von der Erinnerung an das verlorene Glück, von Sehnsucht nach der geliebten Gattin übermannt – bricht er aus in die Worte: »Dove sei. Diese Arie ist heute wieder bekannt. Aber man hat keinen Begriff von der Wirkung, welches dieses Stück an seiner dramatischen Stelle, von dem rührenden und naturwahren Eindruck, den der freie Einsatz macht, welcher in den Separat- ausgaben des Stücks ganz zu fehlen pflegt. Nachdem Bertarido sich ausgeklagt, kommt Rodelinda mit dem Sohne, um an der Urne um den vermeintlich Todten zu klagen. Man kann sich die Schönheit der Scene denken. »Dove sei« ist in England immer populär geblieben, allerdings unter einem entstellenden, frommen Texte: »Holy, holy« etc. Mit einem Dutzend anderer Opernarien heilt sie das Schicksal in religiöser Verkleidung zum Ruhme des „Kirchenkomponisten“ Händel zu dienen. Auch der „Admeto“ ist sehr bemerkenswerth. Ihm liegt dieselbe Fabel zu Grunde wie den beiden Alcesten des Lully und des Gluck. Wo der Dichter nicht die Sache verdorben hat, kann sich Händel bei dem Vergleiche sehr wohl sehen lassen. Bei aller Verehrung vor Gluck muß man doch einsehen, daß dieser eine Scene, wie die, welche die Oper bei Händel eröffnet, zu schreiben nicht fähig war. Der „Ricardo“ I. hat viele heroische und martialische Stücke. „Rodelinda“, „Scipio“ und „Alejandro“ haben bedeutende Tenorpar- tien. Vom „Admet“ ab verschwindet dieses männliche Element wieder. Im, Alessandro“ erschienen die beiden Rivalinnen: die Cuzzoni und Fau- stina,“) zum ersten Male nebeneinander. Es ist interessant, wie Händel in der Komposition der beiden Frauenpartien auf die Eigenart der beiden Sängerinnen einging. Seine Rücksicht erstreckte sich bis auf die Wahl der Stimmlagen und sogar des einzelnen Tons. Weil bei der Faustina das e besonders schön klang, gab er ihr, mit Wahrung aller künstlerischen Intentionen, fortwährend Gelegen- heit, dasselbe zu singen. Bei dem Publikum der Academy scheint *) Der berühmte Gesanglehrer Tofi charakterisiert fiel kurz dahin: „Die Cuzzoni hat ihre Hauptstärke im gefühlvollen, pathetischen Vortrage, die Faustina im un- erhört schnellen.“ Damit stimmt auch Quanz im Wesentlichen überein.

 »Ottone«“) den größten Erfolg gehabt zu haben. Die Aufführungen dieser Oper verursachten wieder unglaubliche Preisaufschläge und die Melodien des Werks kamen bis auf die Papageien. Im „Ottone“ trat zum ersten Male Signora Cuzzoni auf. Mit ihr hatte Händel in einer der vorhergehenden Proben ein kleines Sträußchen. Sie wei- gerte sich, die charakteristische Arie »Falsa imagine« zu singen, weil sie ihr für den Auftritt zu unscheinbar war. Da gerieth Händel in Zorn und machte Anstalt, die Primadonna aus dem Fenster zu werfen. Die Anekdote ist verbürgt. Mit Händel war die launische Künst- lerin, die alle Anderen tyrannisierte, fortan im besten Einvernehmen. Für die Kirche war Händel in dieser Periode ein einziges Mal thätig. Auf der Reise in die Heimat starb im Juli 1727 plötzlich König Georg I. Für die feierliche Krönung seines Nachfolgers Georg II. die Musik zu komponieren wurde Händel beauftragt. Wie in diesem und in früheren Fällen so fungierte auch später noch Hän- del als der eigentliche Hofkomponist. – Den Titel hatte ihm noch Georg I. verliehen. Die Gehälter ließ Händel den eingebornen Mu- fikern, obwohl er seit 1726 naturalisiert war und

sich als vollen Engländer hätte betrachten dürfen. Diese Krönungsmusik besteht aus vier Anthems, denen Psal- menworte zu Grunde liegen. Bei der endgültigen Wahl dieser Texte hatte Händel sich mehr Selbständigkeit gewahrt, als – wie es scheint – die Geistlichkeit von einem Opernkomponisten erwartete. Die Aufführung der Stücke geschah mit außerordentlicher Pracht. Hän- del ließ in Westminster ein neues Podium errichten und eine beson- dere Orgel bauen. Ein 16 Fuß langes Riesenfagott, welches, eben- falls nach Händels Angabe, für diese Gelegenheit konstruiert war, konnte Niemand spielen. Es blieb bis zu der großen Gedächtnis- feier, welche zu Ehren Händels im Jahre 1784 stattfand, un- benutzt. Es giebt in diesen vier Krönungsanthems einzelne Sätze, von welchen man nichts weiter sagen kann, als daß sie ihre Schul- digkeit thun. Dies gilt von dem Anthem »Let Thy hand« fast durchaus. Der überwiegend größere Theil dieser Musik ist aber von einer wunderbaren Inspiration durchzogen, hier fortreißend und rauschend, wie das ganze knappe Anthem „Zadock der Priester", *) Die Fabel dieses Stückes ist neuerdings wieder zu einer Oper benutzt werden: „König Otto's Brautfahrt" von Ueberlen.

49). Georg Friedrich Händel. 247 dort lieblich kindlich und innig, wie der erste Satz von »My heart is inditing«. Daß Händel sich die Krönungsfeierlichkeit als einen Akt dachte, bei welchem das ganze Volk dabei sein müßte, ist gar nicht zu verkennen. Namentlich das Anthem »The king will rejoice« trägt diesen Stempel einer Musik für alle Welt – im besten Sinne dieses Wortes. Man kann es für das vorzüglichste halten. In dem für die Krönung der Königin bestimmten Anthem »My heart« ist der Einsatz des Schlußsatzes harmonisch verwunderlich. Der Zweck, für welchen die Anthems geschrieben wurden, kommt auch in der pompösen Besetzung des Orchesters, in welchem die Trom- petenfarbe hervorsticht, zum Ausdruck. Darin zunächst unterschei- den sie sich von den sogenannten Chandos-Anthems. Für Musik- feste erscheinen sie wie gemacht, und sind auch oft erprobt worden. Händel selbst nutzte diese Anthems später wiederholt aus, z. B. für das „Gelegenheitsoratorium" und für „Deborah". Zum Geburtstage des neuen Königs schrieb Händel noch einige Menuetts, nach denen auf dem Hofball getanzt wurde. In Bezug auf Händel's Privatleben liegen Anzeichen vor, daß während der Periode, die eben in Rede steht, zweimal an ihn die Frage herantrat, zu heirathen. Es handelte sich um Damen der höchsten Aristokratie. Händel wies die Verbindung zurück, weil die Verwandten Bedingungen stellten, welche einen Künstlerstolz ver- letzten. Die Versuche, die Academy wieder ins Leben zu rufen, schei- terten. Es bildete sich aber ein Verein zur Unterstützung eines ähnlichen Unternehmens. Die Mitglieder, vorzugsweise der adeligen Hofpartei angehörend, verpflichteten sich zu einer regelmäßigen Sub- skription, enthielten sich aber jeder Einmischung in die Direktion. Der König selbstbetheiligte sich wieder mit den jährlichen 1000 Pfund, leistete dem neuen Institute allen möglichen Vorschub und bewies sein Interesse bis auf die Details, wie das Engagement von Sän- gern. In den Zeitungen wird fortan die italiänische Oper oft »Kings theatre« genannt. Später hieß sie vorzugsweise „Heideg- ger's Theater". Die eigentlichen Unternehmer und zugleich die alleinigen tech- nischen Dirigenten der neuen Oper waren Händel und Heidegger. Händel ging im Herbste 1728 nach Italien, um das Sängerper- sonal zu engagieren. Der bedeutendste Name der von ihm gewon- Musikal. Vorträge. V. 18

248 Hermann Kretzschmar. (50 nenen Truppe war der des Kastraten Bernacchi, welcher zur Zeit als das Haupt der Bolognesischen Schule galt. Ein feiner musika- lischer Sänger nach dem Geschmacke des Abbate Steffani bewährte er sich auf der Bühne weniger. An einer Stelle trat Anfang Ja- nuar Senesino wieder ein. In dem Verzeichnisse der Truppe.er- wähnen die Zeitungen bei mehreren Damen, daß sie besonders stark in Männerrollen seien. Ein deutscher Sänger, Namens Riemen- schneider, wird kurz als „eine Baßstimme aus Hamburg" angeführt. Die Primadonna der Gesellschaft, Signora Strada, entwickelte sich erst durch Händel zu einer großen Künstlerin. Sie bewährte ihrem Lehrer gegenüber in späterer, schlimmer Zeit einen edlen Charakter. Auf dieser zweiten italiänischen Reise hatte Händel den Abbate Steffani zum Begleiter. In folgendem Jahre starb dieser. Seinen alten Gönner, den Kardinal Ottoboni, besuchte der Komponist dies- mal nicht, weil in dem Hause desselben der Prätendent Aufenthalt genommen hatte. Auch die alte blinde Mutter sah Händel auf die- ser Reise zum

letzten Male. Sie starb zu Weihnachten des Jahres 1730. Der Konsistorialrath Johann Georg Francke rühmt in der Leichenrede, welche er ihr hielt, ganz ausdrücklich die kindliche Liebe, welche der berühmte Sohn, „dessen Namen sein Vaterland ehret", gegen „Seine Frau Mutter" allezeit bewiesen habe. Gott werde es nicht unvergolten laffen, wie Händel für seine Mutter gesorgt und sie des ihm geschenkten Segens habe theilhaftig werden laffen. Wie bei einem früheren Aufenthalte Händels in einer Heimat, so hat auch bei dem diesmaligen Bach den Versuch, mit Händel zusammenzutreffen, vergeblich gemacht. Mit großem Unrecht hat man später Händel dafür verantwortlich zu machen gesucht, daß aus der Begegnung der beiden größten musikalischen Zeitgenossen nichts wurde. Selbst wenn nicht nachgewiesen wäre, daß Bach beide Male zu spät in Halle anklopfte, bliebe immer noch zu beden- ken, daß der ganzen Natur der Dinge nach Händel an Bach gar kein außerordentliches Interesse haben konnte. Wohl konnte man in Köthen und Leipzig von Händel hören, aber es ist nicht umge- kehrt anzunehmen, daß man sich an der italiänischen Oper in Lon- don viel um die deutschen Meister der Orgel und der Kirchen-Kan- tate kümmerte. Im December 1729 wurde die Oper eröffnet mit einem neuen

 Werke von Händel: »Lotario«. Schon im Februar 1730 war wieder eine andere fertig, »Partenope«. Im folgenden Jahre schrieb Händel den »Poro«, am 25. Januar 1732 wurde zum ersten Male sein »Ezio« aufgeführt und schon am 15. Februar ließ er diesem die »Sosarme« folgen. Wohl sind diese Opern, namentlich in den Allegrosätzen, nicht frei von Spuren der Eile. Aber man trifft in ihnen auch auf dramatisch große Stellen und einen unerhörten mu- fikalischen Reichthum. Fast alle Arien des dritten Akts im „Ezio" sind Muster einer tiefen und charaktervollen Musik. Die „Sosarme" wird durch ein ernstes dramatisches Grundmotiv gestützt: es han- delt sich um die Feindschaft von Vater und Sohn, die durch einen Zweikampf zum Austrag kommen soll. „Ezio" den auch Gluck kom- poniert hat) und „Poro" sind von Metastasio, dem besten Librettisten, welchen die italiänische Oper jemals gehabt hat, gedichtet. Der „Poro", welchen auch Vinci und Haffe komponierten, hat seinen schön- sten Theil an der Stelle des dritten Aktes, wo der Titelheld er- fährt, daß seine Gattin sich mit Alexander vermählen will. „Lotario" ist durch die Originalität der Figuren, durch die Einfachheit und Eindringlichkeit der Sätze, durch die Fülle musikalisch interessanter Details eine von Händels anziehendsten Opern. Nummern wie »Bella, non mi negar« und »vi sento« müffen Jedermann sofort gewinnen. Der Erfolg dieser Werke aber war nur ein mäßiger. Die Spannung und Aufregung, welche die Aufführung von Hän- dels Opern zur Zeit der Royal Academy hervorrief, blieb den Be- richten nach verschwunden. Selbst „Partenope", welche Burney, der dem Geschmack des Händel'schen Publikums noch näher stand, für eine seiner vollendetsten Opern erklärt, brachte es nur auf 7 Wiederholungen. Neben einen eignen neuen Werken brachte Hän- del auch die der hervorragendsten italiänischen Komponisten aufs Repertoire. Auch „Rodalinde", „Giulio Cesare" und andere von seinen früheren Opern erschienen wieder. Alle neue Opern gelangten nach wie vor bald nach der Aufführung zum Druck, allerdings ohne Recitative und in jeder Beziehung fragmentarisch. Die Verleger nannten diese Ausgaben trotzdem Partituren. Weil aber in diesen Partituren manche Nummer enthalten ist, die erst in Folge der Proben entstand und in Händels Originalmanuskript oder in einem Direktionsexemplar sich nicht findet, sind sie für die Händelforschung wichtig. Mit den Verlegern wechselte Händel. Cluers Drucke sind

 die schönsten. Von der „Partenope" ab gab er Alles bei Walsh her- aus, der das größte Musikaliengeschäft des 18. Jahrhunderts be- trieb. Durch Noblesse war dieser Walsh nicht ausgezeichnet; Jahre lang hatte er sich auch an Händel durch Nachdruck bereichert, für die Folge mischte er die Werke des Komponisten in der gewissen- losesten Weise unter einander. Da diese Publikationen nur zur häuslichen Unterhaltung der Liebhaber bestimmt waren, sahen die Komponisten dem Treiben gleichgültig zu. Die Honorare, die sie von den Verlegern empfingen, waren unbedeutend. Händel soll mit Walsh - nach Schölcher - sich über einen Satz von einem Pfund pro Oper geeinigt haben. Das Jahr 1732 bezeichnet eine wichtige Wendung in Händels Lebenslauf. In ihm trat er zum ersten Male als Oratorienkomponist vor die Londoner Öffentlichkeit. Von jetzt ab stehen in Hän- del's Geschichte Oper und

Oratorium lange Zeit nebeneinander. Die neue Gattung tritt nur schüchtern und wie nothgedrungen herein, und mehr durch die Macht von Verhältniffen, welche auf den ersten Augenblick als ungünstige erscheinen, als durch Händel's freien Willen, gewinnt sie mehr Raum. Erst nach langen und schweren Kämpfen ergiebt sich Händel ganz dem Oratorium und sagt sich von der Oper los. Vor 12 Jahren waren „Acis und Galathea“ sowie „Esther“ nur im Privatkreise beim Herzoge von Chandos zur Aufführung gekommen. Jetzt zwangen ihn äußere Veranlassungen, diese Werke auf das Haymarket-Theater zu bringen. Es hatten sich ihrer seit dem Frühjahr 1731 Musikvereine und kleinere in der letz- ten Zeit gegründete Operninstitute bemächtigt, zum Theil solche, welche antitaliänische Tendenzen verfolgten. Händel scheint schließ- lich gereizt worden zu sein. Als eine dieser Gesellschaften für den 20. April eine Aufführung der „Esther“ angekündigt hatte, da stand am 19. April im Daily Journal „Auf Befehl seiner Majestät: Im Königlichen Theater am Haymarket: Dinstag den 2. Mai Esther.“ Bald im Juni erschien auch „Acis und Galatea“ in Händel's eignem Hause. Das Pastoral wurde in jener Mischung von Englisch und Italiänisch vorgetragen, an welche das Publikum aus früheren Zeiten noch halbwegs gewöhnt war; in „Esther“ sangen. Alle, auch die Ita- liäner, englisch. Das Oratorium hatte bedeutende Zusätze erfahren. Auf den Erfolg läßt die Thatsache schließen, daß im Jahre 1733

53) Georg Friedrich Händel. 251 eine „vierte Auflage“ der Partitur erschien. Die Konkurrenzbühnen hatten das Pastoral wie die „Esther“ als Opern mit voller Aktion aufgeführt. Händel beschränkte sich auf Scenerie und Dekorationen. Allem Anschein nach bestimmten ihn zur Weglaffung der Aktion weniger ästhetische Bedenken, als vielmehr die einfachen Rücksichten auf den Chor, der so große Partien nicht gut auswendig fingen konnte, und ein direktes Verbot des damaligen Bischofs von London, Dr. Gibson. Händel behielt von jetzt ab die Bahn des Oratoriums fest im Auge. Am Anfang des nächsten Jahres war ein neues Werk dieser Gattung fertig: die „Deborah“. Keineswegs aber lag es in einem Sinne, mit der Oper zu brechen. Im November hatte er seinen »Orlando« vollendet, unter Händels Opern der Periode 1729 -1733 die bedeutendste. Der „Orlando“ läßt eine besondere An- spannung der Kräfte bemerken: er enthält Musterstücke jeder Art, bei der Erfindung und der Ausarbeitung war Händels Phantasie mächtig erregt und geschärft. In der Führung der Melodie, in der Wahl der Rhythmen und des Instrumentenklanges - die Hülle und Fülle reizender und erstaunlicher Leistungen! Die musikalische Zeichnung der Personen ist außerordentlich bestimmt; Figuren, wie dieser gewaltige Zoroaster, die liebliche Angelica prägen sich fest ein. In der Musik der Genien ist auch das Romantische liebenswürdig angedeutet. Das Hauptstück der Oper ist aber die Schilderung des Helden in einem Wahnsinne. Dabei bediente sich der Komponist des ungewöhnlichen Mittels des /4-Taktes. Überhaupt ist der „Or- lando“ voll des Ungewöhnlichen auch in den großen Zügen der Form. Der Schluß des Ganzen mit dem verheilten Dialoge, mit dem Wechsel von Chor und Solo nähert sich sogar einem Typus des Musikdramas, der erst 60 Jahre nach Händel zum Durchbruch kam. Unter den ungewöhnlichen Zügen niederer Gattung im „Or- lando“ sei noch der Verwendung der Violetta marina gedacht, eines Instrumentes, über welche ganz sichere Nachrichten zur Zeit noch fehlen. Höchst wahrscheinlich war es eine kleine Art von Bratsche. Um das Jahr 1732 fallen noch zwei Publikationen von Instrumentalwerken. Die erste brachte eine Sammlung von 12 Solo-Sonaten mit Baß. Das Soloinstrument ist die Flöte, die Oboe oder die Violine. Die Stücke, welche einer wahr- scheinlichen Annahme nach für den Prinzen von Wales geschrieben und 1 8 Air

252 Hermann Kretzschmar. (54 theilweise aus älteren Werken, aus Opern und Kantaten, zusammen- gestellt wurden, sind für die Bedeutung Händels nicht wichtig, aber für den praktischen Gebrauch bieten sie noch heute sehr willkommenen Stoff. Das Werk erhielt von Walsh?) die Bezeichnung opus 1. In der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft befindet es sich im 27. Bande, aber mit 15 Nummern. Das zweite Stück, das Walsh als opus 2 im Jahre 1733 publicierte dem Anscheine nach war es schon früher von einem holländischen Verleger gedruckt), find: Sechs Trios oder zwei- stimmige Sonaten (für 2 Violinen, 2 Oboen oder Flöten, mit Baß. Sie wurden als opus 2 bezeichnet. *) In den Allegrosätzen gleichen sich diese Trios sehr viel - aber jeder einzelne bleibt inter- effant; Leben und Charakter fehlt keinem, die Form

scheint zuweilen durch starke poetische Impulse bestimmt. Die Adagios sind durch- weg kostbar. Auch für diese Sammlung benutzte Händel wieder ältere Werke; das geliebte »Vaghe fonti« aus der „Agrippina“ ist auch wieder darunter. Die „Deborah“ kam am 17. März 1733 zur ersten Aufführung. Die Fabel des Oratoriums ist abstoßend. Nur ein altjüdischer Patriotismus kann sich darüber hinwegsetzen, daß hier der feigste Meuchelmord, – ein Motiv, das uns auch im „Saul“ wieder begegnet – glorificiert wird, und Humphreys, der den Stoff zu einem Oratorientexte ausarbeitete, war kein Schiller. Der musi- kalischen Form verstand er jedoch entgegenzukommen und vermied die langen Erzählungen. In der Geschichte des Oratoriums aber ist die „Deborah“ epoche- machend. Hier zum ersten Male benutzte Händel den Chor als Hauptfaktor der musikalischen Darstellung. So sehr stellte er ihn in den Vordergrund, daß die Einzelpersonen, die Helden und Führer der Masse, im Schatten stehen. Wohl befinden sich auch unter den Sologesängen Perlen, wie z. B. Deborah's Arie: „Vor Jehovah“ oder die Arie des Abinoam „Wirf mit dem Schwerte“, und wohl haben andererseits einzelne Chöre nur den durchschnittlichen Opern- werth. Aber die Scenen, welche dem Werke seinen Charakter geben, sind solche wie am Eingang des Oratoriums, wo ein ganzes, stür- * In dem genannten Bande der deutschen Händelgesellschaft mit 9 Nummern befindlich.

55 Georg Friedrich Händel. 253 mich erregtes Volk im Gebet vor seinem Gotte liegt, oder der große Doppelchor zwischen den Baalspriestern und den Israeliten. Der- gleichen war nach Geist und Anlage noch nicht dagewesen. – Die nächsten Vorbilder zu solchen Chorscenen muß man bei Händel selbst, in seinen Anthems, suchen. Verschiedene der Solonummern liegen in doppelter Bearbeitung vor. Man kann daraus ersehen, welche Sorgfalt Händel unter Umständen auch auf Kleinigkeiten verwendete. Die „Deborah“ wurde in der Saison viermal aufgeführt. Bei der ersten Aufführung fiel sie durch. Dieser Mißerfolg war das erste kräftigere Anzeichen, daß sich ein Gewitter über Händel zu- jammenzog. Trotz Bononcinis Sturz war die Zahl der Gegner inzwischen gewachsen, und Händel hatte nichts gethan dem vorzu- beugen. So harmlos und gutmüthig wie er sich im Privatverkehr zeigte, ebenso gebieterisch und herrisch konnte Händel als Künstler sein. Im Orchester stand er wie ein Jupiter und wenn er »Chorus« rief, erschrullen Viele. Alle hielt er im Respekt. Wurde in Hof kreisen während der Probe gesprochen oder geflüstert, so warnten die Prinzessinnen zuerst: „Still, still, Händel wird böse!“ Human und im höchsten Sinne des Wortes maßvoll, wie er seiner abge- klärten Natur nach war, konnte Händel schroff, rücksichtslos und leidenschaftlich werden, wenn er glaubte, die Interessen der Kunst wahren zu müssen. Über Eitelkeit erhaben, besaß er doch ein hohes Selbstgefühl, Stolz und ein Standesbewußtsein, welches über die mittlere Kapacität seiner Zeit hinausging. Zu dem, was eine italiänischen Kollegen ohne jedes Bedenken bei jeder Gelegen- heit thaten, nämlich Subskribenten für den Druck ihrer Kompo- fitionen zu sammeln, ließ er sich nur selten überreden. Der erste Versuch bei Gelegenheit des „Alejandro“ zeigte, daß er in den Kreisen der Aristokratie so gut wie gar keinen Sympathien begegnete. Was politische Feindschaft und musikalische Unfähigkeit davon noch übrig gelassen, das hatte Händel selbst durch unüberlegte und wenig schmeichelhafte gelegentliche Bemerkungen verscherzt. Seine Haupt- feinde wurden jedoch die italiänischen Sänger. Mit ihnen führte Händelmannhaft einen Kampf um die Herrschaft in der Kunst. Dem Hochmuth dieser Kastraten mußte dieser Mann geradezu unverständ- lich sein. Was anderwärts verachtet und geduldet wurde, das pro- tegierte er: Tenor- und Baßpartien. Auf den primo uomo und

254 Hermann Kretzschmar. (56 die prima donna nahmen eine Arien nur so weit Rücksicht, als es ihm gut dünkte, und jetzt zwang er diese verwöhnten und verhät- schelten Tyrannen der damaligen Kunstmode, sich neben dem Chore in einer zweiten Stellung zu bewegen und gar noch in englischer Sprache zu singen. In diesen verschiedenen Elementen hatte sich ein Sturm des Unwillens angesammelt. Eine Kleinigkeit – Aufhebung des Abonnements, Erhöhung der Preise für die erste Aufführung der „Deborah“ – brachte ihn zum Ausbruch. Man sprach von Will- kür und Dreistigkeit, man verglich Händel mit Walpole, der eben eine sehr unpopuläre Steuervorlage vor dem Parlament vertrat; man denuncierte ihn bei der Geistlichkeit und erklärte die Würde der Bibel für gefährdet. Alles, was man gegen den gewaltigen Deut- schen vorbringen konnte, das wurde jetzt vorgebracht. Ein Haupt- vorwurf war der, Händel sei

unduldsam und unterdrücke die Werke Anderer. Ein Blick auf das von Händel aufgestellte Repertoire widerlegt diese Beschuldigung. Es scheint aber, daß die Habitués der Oper bei Händels Leitung des Instituts nicht auf das begehrte Maß von Echauffement kamen. Dazu gehörten auch häufige per- sönliche Débuts von Komponisten. Etwas bedeuten will es in jener sittenlockeren Zeit und Gesellschaft, daß die ganze skandalsüchtige Koalition von der Moral Händels, des Menschen, nichts Schlim- meres berichten konnte als einen Appetit von ungewöhnlicher Stärke. Mit diesem unschuldigen Motive hatte sich auch die Karikatur begnügen müffen, welche der Maler Goupy schon einige Jahre zuvor auf Kosten des Komponisten in Umlauf gesetzt hatte. Händels Gemüthszustand scheint schon damals von den Angriffen und Auf- regungen, welche er erfuhr, afficiert worden zu sein, wie wir aus einem im Jahre 1733 in der Presse kursierenden Pamphlet-Briefe schließen. Durch Herabsetzung der Preise retteten Händel und Heidegger die „Deborah", aber der offene Krieg gegen den Künstler und Opern- direktor kam erst recht in den Gang. Die Gegner griffen ihn sehr geschickt in einem eignen Lager an. Seine bedeutendsten Sänger- kräfte fielen ab, Senesino voran; nur Signora Strada blieb ihm treu. Gerade zur Zeit dieser Katastrophe arbeitete Händel an einem neuen Oratorium: „Athalia", zu welchem wieder Humphreys das

57) Georg Friedrich Händel. 255 Gedicht geliefert hatte. Der Verlust des ausgezeichneten Bassisten Montagnana zwang ihn einige sehr schöne Ideen des ersten Ent- wurfs aufzugeben. Wunderbarerweise ist aber gerade die „Athalia" ein Werk von ganz besonderer Frische, im großen Bogen koncipiert, durch Abwechselung, Kontrast, geistreiche Anordnung, dramatisches Feuer und Hoheit einzelner Scenen hervorragend effektvoll. Nur zu ihrem eignen Schaden haben unsere Chorvereine dieses Werk vergeffen. Es erinnert in einzelnen Solosätzen an Händels berühm- teste Erfindungen aus dem „Messias" und dem „Herakles". Inter- effant sind einige von Händel in der Partitur gegebene Bemerkungen, das Orgelaccompagnement betreffend. Händel schrieb das Werk für eine große Universitätsfeierlichkeit zu Oxford, bei welcher es am 5. Juli 1733 auch zur Aufführung kam. Händel gab mit seiner Gesellschaft noch eine ganze Woche lang in Oxford Konzerte mit Oratorien, Kirchenmusik und Orgelspiel. Die ihm bei dieser Ge- legenheit offerierte Ehre, promoviert zu werden, lehnte er ab. Den Grund versteht man, wenn man sich von dem Tone überzeugt, in welchem (sogar in den Tagen von Händel's Anwesenheit) in der großen Gelehrtenstadt über Musik und Musiker gesprochen wurde. Eine Art von kleinerem Ableger der „Athalia" ist das Festspiel »Parnasso in Festa«, welches am 13. März 1734 im Opern- hause am Haymarket, am Vorabend der Hochzeit, aufgeführt wurde, welche die Prinzessin Anna, Händel's Lieblingsschülerin, mit dem Prinzen von Oranien verband. Auch ein Trauungsanthem setzte er für diese Feierlichkeit aus alten Stücken zusammen. Die Musik schrieb Schmidt auf, Händel gab nur den Text an. Die Prinzessin blieb zeitlebens ihrem Lehrer in kindlicher Liebe zugethan. Vom Komponieren hatte die Händel zurückgehalten, im Übrigen galt sie in der Musik gleich einem Kapellmeister. Der Winter 1733/34 sah in London zwei italiänische Opern- häuser. Händel's früheres Personal hatte sich in Lincolns-Innfields etabliert und machte unter Protektion des Prinzen von Wales und des hohen Adels große Anstrengungen. Auch Signora Cuzzoni war wieder aus Italien eingetroffen und bei Händel's Gegenoper eingetreten. Als Komponisten und Dirigenten engagierte man einst- weilen Porpora; später kam Haffe, der die erste Einladung mit der verwunderten Frage beantwortete: „Ist Händel todt?" In Haymarket wurde für die Abtrünnigen Ersatz geschafft.

256 Hermann Kretzschmar. 58 Händel soll selbst nach Italien gereist sein. Unter seinen neuen Gesangkräften begegnen wir der von früher bekannten Signora Du- rastanti- und dem bedeutenden Kastraten Carestini. Die Gelegen- heit, den damals noch jungen Farinelli zu engagieren, hatte sich Händel entgehen lassen. Im Januar 1734 trat Händel wieder mit einer eignen neuen Oper hervor, der »Arianna. Das Gedicht, von einem Engländer verfaßt, ist in der Intrigue zuweilen ungeschickt, aber es hat auch sehr schöne Theatereffekte. Die Musik enthält neben unbedeuten- deren Nummern auch sehr werthvolle Sätze, namentlich einige thaten- lustige Arien des Theseus und sehr bedeutende Züge in der In- strumentation. In flotten Gängen begleiten die Hörner die Arie des Tauride »Qual leon«. Reizend ist ihr Klang in der Menuett, welche die Ouverture schließt. Sie war jahrelang ein Lieblings- stück der Orchester.

Die „Arianna“ hat mehrere selbständige Orchester- stücke: eine Gavotte, deren Zweck nicht zu ersehen, eine rauschende Phantasie, während der Minotaurus bekämpft wird. Die Haupt- scene des Werkes ist der Traum des Theseus, aus dem er sich auf rafft, um gegen das Ungeheuer vorzugehen. Zur selben Zeit wie Händel brachte auch Porpora eine „Ariadne auf Naxos“ heraus, die bedeutend - auch im Erfolge - hinter der Händel'schen zurück- blieb. Überhaupt prosperierte das Institut des Letzteren im ersten Jahre nicht übel, Dank Carestinis Leistungen. Nach der „Arianna“ arbeitete er den alten „Pastor fido“ um und führte ihn in der neuen Gestalt bis zum Schluffe der Saison vierzehnmal auf. Im Jahre 1734 erschienen auch noch die ersten sechs sogenann- ten Oboenkonzerte im Drucke, kleine Symphonien für ein starkes Orchester, über welche schon gesprochen worden ist. Walsh benannte sie opus 3. Dieselbe Bezeichnung trägt aber auch das Heft der Klavierstücke, welches im folgenden Jahre 1735 mit sechs Fugen veröffentlicht wurde. Es sind die sogenannten sechs großen Fugen mit Thema und Gegenthema, welche selbst Mattheson als Muster der Gattung gelten ließ. Neben ihnen giebt es noch eine Sammlung von sechs kleinen Klavierfugen, mit theilweise unreifem Kontrapunkt, aber von prächtiger, scherzender Stimmung, welche aus Händel's frühester Zeit stammen. Vor Beginn der neuen Saison ging auch der schlau berech- nende Heidegger zu der Gegenoper über und räumte dieser das Haus

 am Haymarket ein. Händel schloß jetzt einen Kontrakt mit Rich, dem Impresario der „Bettleroper“, welcher im Coventgarden eben ein neues Theater baute. Die Bedingungen schlossen für Händel jede Aussicht auf einen geschäftlichen Ertrag aus: nur die Rücksichten der Ehre und Tapferkeit konnten ihn bestimmen, in das Unterneh- men einzutreten. Die ersten Vorstellungen fanden noch in Lincolns-Inn statt. Der Einzug in das neue Haus wurde mit einer neuen Arbeit Hän- dels eingeweiht: »Terpsichore«, die als Prolog oder „Masque“ betitelt, eine Art Ballet mit Gesang ist. Rich pflegte im Covent- garden außer der Oper, die auf Händels Kosten ging, auch den Tanz und das Schauspiel. Diesem Werke folgte die Oper »Ario- dante«, welche in der Saison 12 Vorstellungen erlebte. Vorher ist noch ein kleines Pasticcio aus des Komponisten eignen Werken zu erwähnen. Es hieß »Oreste«. Händel entwickelte eine ganz erstaunliche Thätigkeit. Zu den schweren Lasten, welche er als Impresario und Kapellmeister schon zu tragen hatte, lud er noch neue auf sich. In der Fastenzeit der diesmaligen Saison trat er als Orgelvirtuos vor das Publikum und spielte in den Zwischenakten der Oratorien, die zu dieser Zeit das Repertoire in Coventgarden bildeten, Konzerte. Er behielt diesen Brauch von jetzt ab bis an das Ende seines Lebens bei und gab jeder Aufführung eines Oratoriums ein Orgelkonzert zum Besten; meist zum Anfang eines neuen Theils, zuweilen aber auch inmitten der Handlung nach einer Arie oder einem Chor. In den meisten Fällen verließ sich Händel dabei auf die Inspiration und extemporierte; nur wenn er sich nicht aufgelegt fühlte, nahm er No- zizen zu Hilfe. Andere ahmten diese Neuerung bald nach. Händels freies gedankenreiches und hochvirtuoses Orgelspiel, von allen Zeit- genossen bewundert, bewährte sich als Zugmittel, doch nicht so sehr, um volle Häuser zu schaffen. Bei alledem fand Händel immer noch Zeit zur Komposition. Im April nahm er die Opernvorstel- lungen mit einem neuen Werke auf, die »Alcina. An dieser, wie an der „Ariodante“, kann man sehen, daß Händel immer vor- wärts ging und einen Stil unaufhörlich mit neuen Elementen bereicherte, und ihn andererseits den gegebenen äußeren Verhält- niffen meisterlich anzupaffen wußte. Die großen dramatischen Scenen mit Recitativo accompagnato, wie die Händel in der

 Zeit der ehemaligen Royal Academy entwarf, traten in diesen Coventgarden-Opern mehr zurück. Nur „Alcina“ hat eine in der alten, gewaltigen Art. Dagegen ist hier ein größerer, theatralischer Glanz in der Musik entfaltet, das Ballet hat reichlich eine Scenen, und an den Schlüffen der Akte vereinigen sich die verschiedenen Faktoren der Darstellung zu breiten, imposanten Finales. Diese Opern nähern sich hierdurch der französischen Schule. Die neuesten Italiäner, die Neapolitaner, blieben aber für Händel ebenfalls nicht unbeachtet. Namentlich in der „Ariodante“ schnitt er manche Me- lodie nach ihrer Weise zu und kopierte sogar hie und da einen ihrer manierierten Rhythmen. Die größte Beachtung verdient aber Händel in „Alcina“ und „Ariodante“ als Orchester- und

Instrumentations- künstler. Gerade in diesen beiden Werken zeigt er sich als ein Mei- ster dieses Gebietes, von keinem der Zeitgenossen erreicht und lehr- reich für alle folgenden Geschlechter. Die vierfachen Violinen, die Manche für eine Errungenschaft der neuen Zeit halten, finden sich schon hier. Händel konnte so splendid sein, denn er spielte für gewöhnlich mit einer Besetzung von 12 ersten Geigen c. Aber es sind andere Kombinationen auf Grund einfacher Farben, welche die Instrumentation der genannten Opern so werthvoll machen. Der Text beider Opern ist aus Taffo's „Jerusalem“. Sie gehören dem romantischen und zauberhaften Gebiete an. Bei der Aufführung der „Alcina“ erregte die Mitwirkung eines Knaben (the boy wird er in den Zeitungen genannt) Aufsehen, der einen Königssohn spielte und sang. Noch vor der Aufführung der „Alcina“ starb Händels treuer Freund, der Arzt Dr. Arbuthnot. Er besaß mehr als dilettantische Kenntniffe und Übung in der Musik, verstand Händels Kunst vor- trefflich und leistete ihm mit einer gefürchteten Satire treffliche Dienste. Mit dem Tode dieses schwärmerischen Verehrers scheint auch der Verkehr erloschen zu sein, welchen Händel bis dahin in dem Hause des Herzogs von Queensberry mit einem Kreise inter- effanter Männer, unter ihnen Pope und Swift, gepflegt hatte. Seine Lage verschlimmert sich von nun ab mehr und mehr. Ein Aufent- halt in den Bädern von Tunbridge, den er im Sommer 1735 nahm, scheint auf Krankheit zu deuten. Zeitweise brachte er gar keine Opernvorstellungen zusammen, der König entzog ihm – wenn auch nicht definitiv – die Subvention, die Behörden verboten ihm die

61) Georg Friedrich Händel. 259 Aufführungen der Opern gerade an den günstigsten Tagen; die neuen Opern, welche er komponierte: – »Atalanta«*), »Giu- stino«, »Arminio«, »Berenice« – schlugen nicht ein, obwohl sie, die alle in dem einen Jahre 1736 entstanden, mit Ausnahme des „Arminio“, ganz auf der Höhe der früheren standen. Im Juni 1737 war das Ende da: der Bankerott der Händel'schen Oper. Die 10.000 Pfund Vermögen, mit welchen Händel in das Unternehmen eingetreten, waren verloren, Händel stand da mit Schulden beladen und augenblicklich außer Stande, die Forderungen einer Sänger zu befriedigen. Seine Gesundheit war aufs ernstlichste erschüttert; im Frühjahre 1737 hatte ihn ein Schlag gelähmt und eine Geistes- kräfte eine Zeit lang in Störung gebracht. Die wichtigen Erfah- rungen, welche Händel auf dem Gebiete des Opernwesens gesam- melt hatte und die in der Folge für die weitere Entwickelung der musikalischen Kunst bestimmend wurden, waren theuer erkauft. Eine Genugthuung, wenn auch nur eine sehr fragliche, war es, daß die Gegenoper ebenfalls ruiniert war, trotz Farinelli und aller Reiz- mittel, um welche sich Haymarket anstrengte. Das falsche und un- würdige System, gegen welches Händel den Kampf aufgenommen, rächte sich an einen eigenen Vertretern. Ein einziger starker Lichtblick bleibt in dieser trübten Periode von Händel's Leben zu verzeichnen. Es ist das Oratorium: „Alexanders Fest oder Die Macht der Tonkunst“. John Dryden, der berühmte Verfasser des dann für die Komposition von Hamilton eingerichteten Gedichtes, bezeichnet es als eine Ode zu Ehren der heiligen Cäcilia, der Patronin der Musiker. Ihr Kalendertag wurde seit Purcells Zeiten in England gefeiert. Niemand sieht der Hän- delischen Musik an, daß sie ein Produkt der Noth war. Er schrieb sie im Januar 1736 innerhalb 3 Wochen, als der Abgang Carestinis die Aufführung von Opern unmöglich machte. Das „Alexander- fest“ bildet mit dem 3. Akt des „Salomo“ und dem „Allegro“ eine eigene Gruppe in Händels Oratorienkomposition. Sie sind speci- fisch musikalisch; ihre Dichtungen haben keinen eignen Zweck, Hand- lung und Historie scheint in ihnen wie nachträglich und nur dazu erfunden, damit die Tonkunst daran ihre Mittel probieren könne. *) Händel schrieb fiel zur Vermählung des Kronprinzen, für dieselbe Gelegen- heit auch ein zweites Hochzeitsanthem.

26(!) Hermann Kretzschmar. 62 Daher kommt im „Alexanderfest“ die breite Ausführung, die wir an manchen Sätzen bemerken: Hunderte von Takten auf wenige Worte. Händel mag bei der Arbeit an diesem Oratorium wohl den Glauben an seine Kunst neu gestärkt und an ihm in der trüben Zeit seinen ganzen Stolz wieder gefunden haben! Es kann kein herr- licheres Gefühl geben, als sich der Schöpfer solcher Scenen zu wissen, wie der Trauerfeier für Darius, des naiven, volksthüm- lichen Bacchusfestes oder der Sturm- und Donnerscenen im zweiten Akte. Wer die große Baßarie „Gieb Rach“ mit einem ganz ähn- lichen Stücke im „Herakles“ vergleichen

will, wird aus diesem einen Beispiel sehen, wie Händel aus dem Ganzen arbeitete und denselben Motiven je nach ihrer Stellung im Zusammenhang ein anderes Kolorit zu geben wußte. Der Erfolg des „Alexanderfest“, bei dessen Aufführung Händel noch eine kleine italiänische Cäcilienkantate einschob, war ein ganzer. Die Zahl der Besucher – 1300 – wird von der damaligen Presse als ganz außergewöhnlich bezeichnet. Nach dem unglücklichen Ende der Oper in Coventgarden ging Händel zunächst nach Aachen und versuchte seine Gesundheit wieder herzustellen. Es gelang ihm dies in erstaunlich kurzer Zeit, und die Nonnen, denen er auf der Orgel nach einigen Wochen eines Aufenthaltes vorspielte, hielten eine Genesung für ein Wunder. Eine Ausnahmsnatur, wie er war, hatte er gleich von Anfang an drei- mal so lange im Wasser geweilt, als Vorschrift und Brauch war. Am 7. November kehrte Händel nach London zurück. Er fand Haymarket unter dem unverwüstlichen Heidegger wieder eröffnet, erhielt und acceptierte einen Antrag seines ehemaligen Geschäftsfreundes, ihm eine Oper zu schreiben. Er begab sich auch sofort an den „Fara- mondo“. Die Arbeit wurde durch den Tod der Königin Karoline unterbrochen. Zu ihrer Beisetzung hatte Händel auf Wunsch des Königs eine Musik zu komponieren. In fünf Tagen entstand die „Trauer- hymne auf den Tod der Königin Karoline“, eine Komposition, welche Burney in seiner Geschichte der Musik etwas übertreibend an die Spitze aller Werke Händels stellt. Es ist eine durch Weichheit, Zartheit und edle Herzlichkeit ausgezeichnete Nänie, ganz dem Cha- rakter der guten, milden, wohlthätigen Frau entsprechend, zu deren Ehren sie gesungen wurde. Händel scheint fast bei der Arbeit dieser Komposition eine gewisse persönliche Ergriffenheit nicht ganz über-

 wunden zu haben. Er flocht Erinnerungen hinein, die in seine eigene Jugend zurückreichen: einen Anklang an das »Ecce quo- modo seines Namensvetters Handl (Jacob Gallus) und den in Halle und in ganz Sachsen als Grabgesang gebräuchlichen Choral: „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“. Dieser bildet im ersten Satze der Hymne das Fundament einer der vollendetsten und reichsten Kunstbauten, die wir besitzen. Über die Besetzung bei der Aufführ- rung berichten die Zeitungen: 80 Sänger und 100 Instrumentalisten. Die „Trauerhymne“ war eins der ersten Werke, welches sich in Deutschland verbreitete, leider in entstellter Form. Man machte, so unpassend als nur möglich, ein Oratorium „Empfindungen am Grabe Jesu“ daraus; der erste herrliche Satz wurde dabei gewaltig amputiert und büßte seine eigenthümliche Schönheit vollständig ein. Nach Beendigung der Landestrauer im Januar 1738 erschien »Faramondo« am Haymarket, wurde fünfmal gegeben und dann durch Subskription veröffentlicht. Auch »Serse«, eine neue Oper, welche Händel bereits am zweiten Tage nach Beendigung des „Fara- mondo“ in Angriff genommen, brachte es nur auf fünf Vorstel- lungen. Dazwischen hinein warf er noch ein neues Pasticcio »Alessandro Severo«. Für „Serie“ (Xerxes scheint Händel alte Schätze benutzt zu haben. Die Oper enthält wieder eine komische Person, ist also nach einem System eingerichtet, das längst veraltet war. Die Zeit war wieder sehr traurig für Händel, sogar in seinen Schriftzügen zeigt sich die Aufregung, die sich einer von Neuem bemächtigte. Signor Del Po, der rohe Gatte der Signora Strada, drohte mit Schuldgefängnis. In dieser kritischen Situation ließ sich Händel durch die Freunde zu einem Benefizkonzert bewegen. Mit einem gemischten Programm, darunter ein Orgelkonzert und wegen der Passionszeit als „Orato- rium“ angekündigt, fand dasselbe Ende März statt und brach die äußerste Noth. Der mit Händel sympathisierende Mittelstand füllte das Haus, das eine Einnahme von 800 Pfund ergab. Einen Monat später wurde Händel eine außergewöhnliche Ehre erwiesen: Mr. Jonathan Tyers, der Besitzer von Vauxhall Gardens ließ eine Bildsäule Händels, die der schon damals berühmte Roubilliac gearbeitet hatte, aufstellen. Vauxhall Gardens war neben Mary- lebone das bedeutendste und nobelste öffentliche Etablissement. Dort fanden regelmäßig und auch gute Konzerte statt, in denen häufig

 auch Händel'sche Kompositionen, vokale wie instrumentale, vorkamen. Eine Kleinigkeit des Komponisten: eine Hornpipe aus dem Jahre 1740, trägt den besonderen Vermerk: „komponiert für Vauxhall“. Die Statue selbst existiert noch jetzt im Besitze der Sacred Harmonic Society. Sie ist nicht gerade gut gerathen. Das Datum ihrer Errichtung trifft ungefähr mit dem Zeitpunkt zusammen, an welchem der erste Aufruf zu Gunsten eines Shakespeare-Monuments erschien. Das letztere kam erst i. I. 1740 zu Stande.

Diese Auszeichnung Händels, welche in der Geschichte der Musiker wohl vereinzelt dastehen dürfte, beweist uns, daß der große Mann trotz des vielen Unglücks, welches ihn traf, doch verehrt und verstanden wurde. Es ist eine Reihe der besten Geister, Pope, Fielding, Hogarth, Gay, Hughes, welche eine Partei nahm. Wie heftig auch die Opposition der Adeligen, der Sänger und der bor- nirten Patrioten war, Händels Opern wurden alle veröffentlicht, selbst die, welche durchgefallen waren, manche von drei Verlegern auf einmal. Der größte Theil von dem, was seine Rivalen auf die Bühne brachten, blieb Manuskript oder kam nur in der Form von ausgewählten Gesängen in den Handel. Unter den warmen Verehrern Händels nehmen die Mitglieder der königlichen Familie einen besonderen Platz ein. Georg II. wurde Gegenstand des Hofwitzes, weil er auch dann die Händel- schen Opern und Oratorien besuchte, als es zum guten Tone in der „Baronpartei" gehörte, davon fern zu bleiben. Selbst der Prinz von Wales, der es aus Politik eine zeitlang mit Händels Geg- nern hielt, wurde nach einer Vermählung mit einer gothaischen Prinzeß ein Gönner des Komponisten. Der Sohn desselben aber, der faktische Thronerbe: nämlich Georg III., hing von Kindheit auf aufs herzlichste an Händel und einen Werken. Er versah Burney mit Notizen über letztere und gab die Veranlassung und die Mittel, daß Arnold eine bekannte Gesammtausgabe wenigstens versuchen konnte. Unverkennbar fiel es Händel außergewöhnlich schwer, sich von der Oper zu trennen. Diese gerieth in London mehr und mehr in Erstarrung, aber wenn es irgend ging, sprang ihr Händel immer wieder zur Hilfe. Es scheint sogar, daß er sich eines Tages wieder mit dem Plane getragen hat, noch einmal als eigner Unternehmer

65) Georg Friedrich Händel. 263 eines Operninstituts herauszutreten. Bis zum Jahre 1740 schrieb er noch drei Opern: den »Jove in Argo«, der allerdings mehr ein Pasticcio gewesen zu sein scheint, den »Imeneo« und die »Dei- damia«, deren – mir unbekannte – Musik theils als allerliebst, theils als sehr bedeutend bezeichnet wird. Noch von Dublin aus erkundigte er sich mit Interesse nach dem Laufe der Londoner Oper. Andern Kompositionen scheint sich Händel bis dahin nur dann zuge- wendet zu haben, wenn absolut keine Oper möglich war. In der Zeit eines solchen Interregnums im Herbste 1735 veröffentlichte er die ersten 6 Orgelkonzerte. Es waren zum Theil neue Arbeiten. Dieser als opus 4 bezeichneten Sammlung folgten eine zweite im Jahre 1740, eine dritte als opus 7 i. I. 1760. Eine kleinere gab dann noch Arnold heraus, so daß im Ganzen 20 verschiedene Nummern vorliegen. Die Mehrzahl sind Suiten oder kleine Symphonien, in welchen die Orgel mit dem Streichorchester konzertiert. Der Titel lautet: Concerti per l'organo ed altri stromenti. Die Verleger zeigten an: »for the Harpsicord or Organ«. Den Werth dieser Kom- positionen charakterisiert sehr einfach die Bemerkung Burneys: „Die Spieler auf Tasteninstrumenten, sowohl in Konzerten wie im Hause, zehrten lediglich von diesen Konzerten fast dreißig Jahre lang." Auch heute zehrt man von Neuem davon, namentlich in England – leider nur in Bearbeitungen. Ohne das Orchester verlieren diese Konzerte bedeutend. Gerade der Wechsel der beiden Faktoren, ihr geniales, tief dramatisches Konzertieren bildet den stärksten Reiz. Der von den Verlegern an die Hand gegebene Ersatz der Orgel durch das Klavier geht zur Noth – aber eine Orgel, die kann sehr klein sein, ist unbedingt vorzuziehen, weil auf ausgehaltene Töne und auf den Klang der Pedalbässe gerechnet ist. In den Figuren ist Manches veraltet. In den Gedanken liegt eine Fülle des Ge- nialen und Ursprünglichen, namentlich auch nach der humoristischen Seite hin! Es war wieder in einer der schon erwähnten opernlosen Pe- rioden, wo Händel endlich entschiedener in die Bahn des Orato- riums hineingedrängt und in ihr festgehalten wurde. Im Januar 1739 miethete er das freistehende Haymarket-Theater für die Auf- führung von wöchentlich einem Oratorium. Das war der Anfang von den regelmäßigen 12 Oratoriumsaufführungen, die er von nun an jedes Jahr in der Fastenzeit veranstaltete. Schon vom nächsten Musikal. Vorträge. V. 19

264 Hermann Kretzschmar. (66 Winter an konnten wöchentlich zwei Konzerte abgehalten werden. Den Beginn machte „Saul", den Händel im vorhergehenden Som- mer von Ende Juli bis Ende September komponiert hatte. Die Dichtung, wahrscheinlich von demselben Hamilton herrührend, wel- cher die Dryden'sche Ode bearbeitet hatte, behandelt Sauls Eifer- sucht gegen David und seinen Fall. Sie schildert frei, lebens- getreu und reich, geht über das Nothwendige hinaus und gehört zu den besten Oratorienbüchern. Die großartigsten Scenen,

welche Händel geschaffen hat, stehen in diesem Oratorium. Dahin rechnen wir die Siegesfeier der Israeliten, welche das Werk eröffnet, den Empfang des heimkehrenden Heeres (mit Carillons), die Schilde- rung des Neides, den Händel als schleichendes Gespenst auffaßte, Saul's Begegnung mit Samuels Geiste bei der Hexe von Endor. Auch die Einzelscenen bieten eine Fülle von Originalität in Hinsicht auf Idee wie Klang. Das Wundervollste bietet der dritte Theil des Werkes mit der Todtenklage für den gefallenen Saul, welche der bekannte Trauermarsch – der einzige, den wir in Dur haben – eröffnet. Diese ganze Scene ist schlechthin unvergleichlich. Man kann nicht einen zweiten Künstler nennen – auch nicht aus der Geschichte der bildenden Abtheilung –, der dieser Darstellung fähig gewesen wäre. Die endgültige Form gerade dieses dritten Theils hat Händel einige Schwierigkeit verursacht. Ursprünglich hegte er die Idee, hier eine „Trauerhymne auf den Tod der Königin Karo- line" zu benutzen. Sie fand bald eine andere Verwendung. Vier Tage nach Beendigung des „Saul" war Händel bereits an einem neuen Oratorium thätig. Es ist wieder eins seiner größten und diesmal auch der bekanntesten: „Israel in Ägypten". Dieses Oratorium wurde in 27 Tagen beendet und am 4. April 1739 zum ersten Male aufgeführt. Für unsere Zeit steht die ästhetische und die musikalisch-historische Bedeutung dieses Werkes unbedingt fest. Wir pflegen zuerst auf Händel's Schilderung der „ägyptischen Land- plagen" zu verweisen, wenn es sich darum handelt, ideale Ton- malereien größten Stils anzuführen, und selbst die, welche Händel seit Langem kennen, staunen vom Frischen, wenn sie auf die große Reihe immer neu und ursprünglich wirkender Glanzleistungen Händel'scher Phantasie und Kunst blicken, welche ein Schöpfer ohne einen Augenblick der Erholung und des Nachlaffens in diesen einen „Israel" zusammengedrängt hat. Und doch sind die Geschicke dieses

 Werkes besonders merkwürdig. Es hat langer Zeit bedurft, ehe sich der Komponist wie das Publikum mit der Gestalt befreundeten, in welcher das Werk jetzt vorliegt. Händel begann – ohne äußere Veranlassung – mit der Komposition des Preisgesangs Moses, welcher jetzt den zweiten Theil des Oratoriums bildet. Um dieser Partie eine Unterlage zu geben, ging er hierauf auf die Darstellung der Leiden zurück, welche der Befreiung des Volkes vorhergingen. Sie wurde nicht mit den Plagen selbst eröffnet, sondern mit der Klage der Israeliten um Joseph's Tod. Dazu verwendete er die oft erwähnte „Trauerhymne" und setzte ihr eine kleine Ouverture vor- her, der das Oratorium, wie es jetzt ist, nur zufällig entbehrt. In diesen drei Theilen führte Händel den „Israel" zuerst auf. Das Werk hatte keinen Erfolg, es erschien zu ernst und einförmig. Händel legte für die Wiederholung Opernarien an Stelle von Chören; er experi- mentierte mit Kürzungen. Das eine wie das andere war gleich ver- geblich. Er ließ das Werk bis zum Jahre 1756 ruhen und nahm dann als ersten Theil statt der „Trauerhymne" den ersten Akt von „Salomo". Immer wieder derselbe Halberfolg. „Israel" wurde nicht einmal gedruckt zu Händel's Lebzeiten. Noch bis in unser Jahr- hundert hinein versuchten fremde Hände das Werk durch Einlagen und Auslassungen zu verbessern. Schließlich kam aber auch eine Zeit. Händel selbst scheint durch die ungünstige Aufnahme eines „Israel" tiefer berührt worden zu sein. So wenig er von theore- tischen Reflexionen ausgegangen war, so ernstlich war er sich bald bewußt, daß er mit dem nun einmal erfolgten Übergang zum Ora- torium eine Mission von kunsthistorischer Tragweite übernommen habe. Er geräth in dieser Zeit in eine seinem Temperamente ganz fremde grüblerische Stimmung. Henry Carey, der Komponist des »God save the King«, einer der feurigsten Parteigänger des Kom- ponisten, berichtet in einer seiner drolligen Satiren aus jener Zeit: Handel may study and study in vain. Glücklicherweise verließ ihn inmitten aller geistigen und mate- riellen Drangsale seine alte Energie nicht. In dem schweren Jahre 1739 schuf er die sogenannte „kleine Cäcilien ode" und die be- rühmten 12 Concerti grossi. Die Ode entstand in zehn Tagen auf Grund einer Dichtung, die ebenfalls von Dryden herrührt und ebenfalls wie das „Alexanderfest" die Wirkung der Musik preist. 19 *

 Nur die Beispiele sind anders und die Darstellung weniger dra- matisch als dort, sondern vorwiegend betrachtend und lyrisch. Dar- nach ist auch der Charakter der Komposition bestimmt. Die Con- certi grossi führen diesen Titel nach einem italiänischen Herkommen. In ihnen konzertieren zwei Gruppen: das sogenannte concertino und

das concerto grosso. Das concertino, bestehend aus zwei Violinen und Cello, repräsentiert das virtuose Element, den Solisten des concerto di camera; das concerto grosso ist der Chor des Streichorchesters. Händels Concerti grossi, die von Walsh als opus 6“ veröffentlicht wurden, entstanden in dem einen Monat Ok- tober. Namentlich das letzte sieht dem entsprechend aus, als wäre es in einem Federzuge geschrieben. Sie enthalten in dem virtuosen Theil manches Unbedeutende und Flüchtige. Aber sie haben doch einen hohen Werth, namentlich für unsere Zeit, durch die Frische und Ursprünglichkeit, die Mannigfaltigkeit dieser Tongedanken, die Klarheit und Entschiedenheit dieser Stimmungen, die leichte Übersichtlichkeit, die Einfachheit der Formen. Die herrliche Natur dieser in jeder Lage gesunden Musik muß sich in allen Zeiten be-. währen und sie hat sich auch in der Gegenwart häufig erprobt. Das sechste dieser Konzerte mit der beschaulich sinnigen Musette und dem luftigen %-Takte ist in dem letzten Jahrzehnt ein Lieblings- stück in unseren Konzertsälen gewesen, gerade so, wie sich das Pu- blikum von Marylebone vor hundert und mehr Jahren nicht daran satt hören konnte. Die zeitgenössischen Kritiker Händels stellten seine Concerti grossi hinter ähnliche Arbeiten von Corelli und Gemiani zurück. Im Gegensatze zu diesen Beiden, welche die neuere Sonatenform zu Grunde legten, namentlich zu Letzterem, der ein halber Programmmusiker war, blieb Händel bei der Suite. Seine Concerti grossi haben 4, 5 und 6 Sätze. Daß dabei das Sonaten- princip nicht ausgeschlossen werden sollte, zeigen einzelne der längeren Sätze, deren Entwickelung auf dem Wege des Kontrasts und Kon- fliktes vor sich geht. Auch sonst noch tritt häufig genug ein durch- aus subjektives Element hervor. Seine Überlegenheit über die Italiäner zu zeigen, wählte Händel manche Themen fremdartiger Natur und mit ausgesuchten Schwierigkeiten. Auch ohne dies über- traf er sie an Reichthum der Erfindung, an Kraft und Feuer in der Ausführung. Für unsere Zeit ist es auffallend, daß viele dieser Konzerte die leichtwiegendsten und kürzesten Sätze am Ende

 haben. Der moderne Geschmack macht in solchen Fällen den Diri- genten eine Umstellung der Sätze räthlich. Im Jahre 1739 erschien auch eine zweite Sammlung Trios als opus 5“. Sie enthält 7 Nummern, die den im Jahre 1733 veröffentlichten Stücken gleicher Gattung im Allgemeinen nachstehen. Da sich die Anziehungskraft von „Saul“ und „Israel“ als nicht genügend erwies, so schrieb der unerschöpfliche Komponist für die Saison 1739-40 noch ein drittes Oratorium: »L'Allegro, Il Pensieroso ed Il Moderato«, Händel gab damit einen Beitrag zu dem bei den Malern und Dichtern des 18. Jahrhunderts beliebten Thema von den Temperamenten. Die Musik war hierfür die berufenste Kunst. Schon Carissimi hat es behandelt in einem Duett: „Heraklit und Demokrit“. Wahrscheinlich war es dieses ita- liänische Vorbild, welches den Dichter des „verlornen Paradieses“, Milton, direkt anregte, zwei Tagewerke aus dem Leben zweier geisti- ger Gegenfüßler, eines Frohsinnigen und eines Schwermüthigen, in einer Reihe von Bildern und Betrachtungen vorzuführen. Händels Freund, Charles Jennens, ein reicher Gutsbesitzer, kürzte und arrangierte Milton's Gedicht zur Komposition und fügte noch einen vermittelnden, dritten Theil hinzu: »Il Moderator. Mit letzterem scheint Händel selbst nicht ganz einverstanden gewesen zu sein: denn er ersetzte ihn gelegentlich durch die kleinere „Cäcilienode“. Für die vollständige Kenntnis Händels ist dieses kleine Oratorium ganz unentbehrlich. Hier zeigt sich der große Historienmaler als unüber- trefflicher Beherrscher des Genre, eines Gebietes, welches in den früheren Oratorien nur gelegentlich von ihm gestreift wird, wie in dem englischen »Acis and Galatea« oder im „Saul“. Tonbilder, wie der Chor „Uns gefällt der Stadt Gedränge“ und der Lachchor „Freude komm“, der, wie der Sänger M. Kelly erzählt, Orchester und Publikum zwang, einzustimmen, - giebt es nur einmal. Händel überträgt in solchen Scenen den kecken, ausgelaffenen, lebenslustigen Geist der niederländischen Malerschule ins Musikalische. Aber mit welchem geläuterten und hohen Künstlergefühle er dies thut, sieht man daran, wie er die realistischen Motive jeder Art, von denen das Werk voll ist das Vogelgezwitscher, Grillenzirpen, den Lärm der Tambourins, das Horn des Nachtwächters, das Geläut der Abendglocken, ausführt und verarbeitet. Einige Sologesänge, - namentlich in dem mit unmusikalischen Stoffen, wie Litteratur- 1 9 Ar

 betrachtungen, gefüllten zweiten Akte - abgerechnet, trägt im

„Allegro“ Alles den Stempel von besonderer Hingabe und Liebe. Auch an den feinen Details läßt sich dies merken. Unter den vielen für die Entwickelungsgeschichte Händels interessanten Bezügen dieses Ora- toriums finden wir in der Oktavenführung zweier Duette auch einen, der auf eine Manier des Pergolese deutet. Dieser lag schon im vierten Jahre in der Erde, als „Allegro“ entstand. In die einzelnen Personen des Gedichtes läßt Händel sich verschiedene Stimmen theilen. Trotz dieser gewaltigen Leistungen und obwohl Händel mit diesen Werken in englischer Sprache den Forderungen des einen Theils der Gegner willfahrte, blieb seine äußere Lage eine schlimme. Am 8. April 1741 führte er den „Allegro“ in einer Art von Ab- schiedskonzert auf. Ein plumper Gönner warb dafür in der Daily Post mit einem verschämten Bettelbrief. Gewiß hat sich Händel in den Jahren seiner künstlerischen Noth oft nach Deutschland und Italien gesehnt. Sein Stolz aber wird ihn abgehalten haben, den Kontinent gleichsam als geschlagener Mann zu betreten. Irland bot ihm jetzt einen Ausweg. Auf eine Einladung des Herzogs von Devonshire, des Vicekönigs der Insel, begab er sich nach Dublin, wo eine Kirchenkompositionen seit einer Reihe von Jahren schon eingebürgert waren. Das Ereignis dieses vom November 1741 bis in den August des folgenden Jahres dauernden Aufenthalts in der irischen Haupt- stadt ist die erste Aufführung des „Messias“. Ihr Datum ist der 13. April 1742. Die Einnahme überließ Händel den Musik- vereinen, welche ihn bei den vorangegangenen 12 Konzerten unter- stützt hatten. In diesen waren zu Händels eignem Besten Oratorien und zweimal auch eine Oper „Imeneo“ (als „Serenata“) zu Gehör gekommen. In die Öffentlichkeit traten die Dubliner Musikgesell- schaften in der Regel nur für wohlthätige Zwecke; die eine kon- zertierte zum Besten armer Schuldgefangener, die andere vertrat ein Hospital. Händel zu Liebe erboten sie sich unter der Bedingung zu einer Ausnahme, daß der Komponist am Schluffe für sie selbst ein Konzert arrangierte. Händel ging darauf ein und versprach ihnen für dieses Konzert „etwas von seiner besten Musik“. In der That überbot er sein Versprechen noch: indem er für die zugesagte Wohl- thätigkeitsaufführung ein neuestes Werk aufsparte. Händel konnte

 den Gesellschaften den Erlös von 400 Pfund zuweisen. Lag von seiner Seite in diesem Falle eine Art Gegenleistung vor, die auf einem Vertrag beruhte, so ist Händels Generosität und Wohlthätig- keit anderweitig genügend konstatiert. Den Stiftungen für die Hinter- laffenen armer Musiker, für die Predigersöhne, und dem Findlings- hospitale half er mit Kompositionen und Konzerten ebenso energisch als ausdauernd, theilweise zu einer Zeit, wo er sich selbst unter die Hilfsbedürftigen zählen konnte. Händel hat den „Messias“ schon aus England fertig mitgebracht; er war in den Tagen vom 22. August bis 14. September entstanden. Jennens war ihm bei der Zusammenstellung des Textes behilflich, und Händel in seiner Bescheidenheit überließ ihm dafür dankbar fast die volle Ehre des Werkes. Es scheint aber, daß die Grundidee der Anlage von Händel selbst ausging. Der Gedanke, nicht bloß einen einzelnen Vorgang, sondern das ganze Leben des Heilands zum Gegenstand der musikalischen Darstellung zu wählen und den ganzen Zeitraum mit hineinzuziehen, in welchem sich die Erscheinung des Heilands vor- bereitete und noch mehr auch denjenigen, über welchen sich die Wirkung seiner heiligen Persönlichkeit erstrecken sollte, – ist so neu und so kühn, daß wir in ihm ohne alle weitere Beweise Händel- sches Gepräge erblicken dürfen. Über die Ausführung dieser Idee wollen wir nicht Worte verlieren. Jedermann kennt den „Messias“. Nur auf das Eine möchten wir in Kürze aufmerksam machen, daß er sich durchaus nicht in dem Grade von dem musikalischen Stile der anderen Oratorien Händels unterscheidet, wie oft behauptet wird. In den mannigfaltigen Bildern, die Händel in diesem Werke anstrebt, ist genau dieselbe Plastik, wenn man will: die Dramatik, die ihn überhaupt auszeichnet, ja sie ist hier in ihrem höchsten Glanze, – nur die Einreihung, die Umrahmung ist eine andere. In Dublin hatte der „Messias“ den größten Erfolg. Namentlich auch die Sopranarien wurden bewundert, die Mrs. Cibber herrlich vortrug. „Weib, dafür sollen dir alle deine Sünden vergeben sein“, soll ein Inaffe einer vornehmen Loge ausgerufen haben. Nicht ohne Interesse ist es, daß bei der Aufführung des „Messias“ an die Damen die specielle Bitte gerichtet wurde, nicht in Reifröcken zu erscheinen. Man begegnet dieser Aufforderung häufig, wenn Mangel an Plätzen vorauszusehen war. In London kam der „Messias“ erst Ende März 1743 zur Auf-

270 Hermann Kretzschmar. (72 führung, bald hintereinander dreimal. Die Wirkung der Musik scheint danach groß gewesen zu sein. Bei der Stelle des Hallelujah „Denn Gott der Herr“ stand die ganze Zuhörerschaft, der König mit, unwillkürlich auf. Man denke ich dieses zu aller Zeit und in allen Arrangements und Verstümmelungen immer wieder vollständig über- wältigende Stück unter Händel's eigner Leitung! Es blieb seitdem in England bis auf den heutigen Tag Sitte, das „Hallelujah“ stehend anzuhören. Gleichwohl scheint die Opposition auch den „Messias“ berührt zu haben. Bis zum Jahre 1749 wurde er in London sehr wenig aufgeführt und immer nur als »sacred ora- torio« angekündigt. Der Name des „Messias“ auf einem Theater- zettel würde den Gegnern eine zu starke Handhabe geboten haben. Der vollständige Triumph des „Messias“ in London datiert erst vom Jahre 1750. Von da ab veranstaltete Händel bis zu seinem Tode in jedem Jahre eine oder mehrere Aufführungen dieses Oratoriums zum Besten des Findlingshospitals, dessen Ver- waltung eine Kopie der Partitur erhielt und sich eine Art Eigen- thumsrecht an dem Werke zuschrieb. Ein neuer und starker Glanz fiel auf den „Messias“ nach den bekannten Gedächtnisfeierlichkeiten im J. 1784. Bald nachdem diese stattgefunden, gab der Reverend J. Newton 50 Predigten über die Textstellen des „Messias“ heraus. Seitdem wurde die Verehrung vor diesem Kunstwerk in England traditionell; auch in Deutschland wurde der „Messias“ bald nach dem letztgenannten Jahre eingeführt, zuerst durch den Leipziger Hiller. Diesseits und jenseits des Kanals ist die Popularität dieses Werkes so hoch gestiegen, daß andere große Werke Händels darunter leiden. Händel selbst führte den „Messias“ 34mal auf. Am näch- sten an Popularität standen während des Komponisten Lebzeiten der „Samson“ und der „Judas Maccabäus“. Auch Händel legte auf einen „Messias“ einen besonderen Werth. Er suchte ihn in einer Art Ausnahmestellung zu halten und ließ ihn nicht drucken; wo in einer Sammlung Stücke aus demselben enthalten sind, er- schienen sie ohne Angabe der Quelle. Nach Händel's Tode haben die verschiedenen Ausgaben dieses Oratoriums die stattliche Höhe von ungefähr einem halben Hundert erreicht. Der „Samson“, dem eine Dichtung von Milton zu Grunde liegt, die wieder von Hamilton bearbeitet war, wurde 8 Tage nach der Beendigung des „Messias“ begonnen und in 5 Wochen voll-

73 Georg Friedrich Händel. 271 endet. Darnach muß man sich wundern, daß ihn Händel nicht ebenfalls in Dublin aufführte. Vielleicht lag dies am Mangel an geeigneten Sängern. Denn die männlichen Solopartien sind alle ebenso bedeutend als wichtig, auch oder namentlich die ungeschlachte Figur des Riesen Harapha, auf deren geeignete und selbständige Besetzung bei allen Aufführungen des „Samson“ ein Hauptaugen- merk zu richten wäre. Bei der ersten Londoner Aufführung des Werkes am 18. Februar 1743 zeichnete sich namentlich der Vertreter der Titelpartie aus, der Tenorist Beard, welcher von da ab als einer der ersten Sänger betrachtet wurde. Früher nahm das Publi- kum von Tenoristen und Bassisten wenig Notiz. In diesem Um- schwung der Anschauungen zeigte sich eine der ersten Wirkungen des Händel'schen Oratoriums auf die allgemeinen musikalischen Verhält- niffe. Das Kastratensystem, welchem die ersten Oratorien Händels selbst noch zum Theil angehörten, war jetzt principiell schon über- wunden. In Dublin hatte sich Händel geschont; nur eine kleine Kom- position für Klavier: Forest Music genannt – wenn sie überhaupt. von Händel ist – scheint dort entstanden zu sein. Der erste Satz ist eine Jagdreveille, der zweite enthält irische Nationalmotive. Nach seiner Rückkehr sehen wir ihn in Bezug auf die nächsten Pläne un- bestimmt. Gewiß war ihm nur die Absicht, Irland nach einem Jahre wieder zu besuchen. Er war über einen Aufenthalt in Dublin hochbefriedigt: über Chor und Orchester äußerte er sich wohlgefällig, hocherfreut über das Publikum. Ich finde hier nur – schreibt er an Jennens – „Ehre, Nutzen und Vergnügen“. Die Absicht kam nicht zur Ausführung. In der Fastenzeit 1743 trat er wieder mit seinen Oratorienaufführungen in das Londoner Musikleben ein. Die nächste größere Komposition, welche er in Angriff nahm, war „Semele“. Dieses Werk kam aber erst im nächsten Jahre zur Aufführung, und die Zeitgenossen wußten dabei nicht recht, wie sie es benennen sollten: Oratorium, Oper, Serenate oder Masque. Der Verfasser des Ge- dichts dachte es sich als Operntext, Händel schrieb auf die Partitur »Story of Semele«. Es behandelt die Entführung der Semele durch Jupiter und ihre Vernichtung durch Juno; es gehört zu der Klaffe der häßlichen mythologischen Dramen. In der Musik ist sehr Vieles großartig, reizend, eigenartig und neu. In

letztere Ka- tegorie gehört die Erscheinung des Somnus, des Traumgottes, in

272 Hermann Kretzschmar. (74 welchem Händel ein Musterbild der Faulheit geschaffen hat. Jupiter als Tenor schlägt in das Elegische über; Händel unterbreitet ihm zuweilen imposante Instrumentalsituationen. Das Hauptstück im Werke ist die Sterbescene der Semele mit dem daran schließenden Klagechor. Ihre Partie scheint am reichsten ausgestattet, sowohl in Bezug auf Charakter als musikalische Scenerie. Die „Semele“ hat prachtvolle Ensemblenummern; als schönste das Duett, in welchem die Schwestern ihr Wiedersehen feiern. Die heute häufiger wieder gehörte Scene „Erwach", Saturnia“ büßt in der Form, wie sie vor- getragen wird, an dramatischem Gehalte ein. Zwischen Recitativ und Arie steht bei Händel noch ein Satz der Iris, ein gewaltiges Stück Tonmalerei, eine Schilderung der Drachenwächter, welche die Arie der Saturnia erst motiviert. Gleich nach Beendigung der „Semele“ hatte Händel wieder Veranlassung als Hofkomponist thätig zu sein. Es galt den Sieg bei Dettingen zu feiern, an welchem Georg II. persönliche Verdienste zugeschrieben wurden. Händel schrieb sein letztes „Tedeum“, das Det- tinger. Der charakteristische Zug dieses Werkes ist der Glanz des Orchesters, welches in vielen Sätzen mit unvergleichlicher Macht und Lebhaftigkeit die Jubelideen predigt, zu denen der Chor den Text giebt. Eine Besetzung dieses „Tedeums“ wie bei der ersten Händel- feier i. I. 1784, mit vierzehn Trompeten, zwei Paar gewöhnlichen Pauken, zwei Paar Heerpauken und zwei Paare Doppelbaßpauken entspricht diesem Charakter. Namentlich die Trompeten sprechen so kühn und überschwenglich, wie wir es heute nicht mehr gewohnt sind, von diesem Instrumente zu hören; charakteristisch ist ferner, daß Händel in diesem Tedeum, abweichend von einer früheren Art diesen Text zu behandeln, am Schluffe eine mehr gesammelte, fromm ruhige Stimmung vorwalten läßt. Der Umstand, daß Händel für dieses Tedeum ein ähnliches Werk des F. Antonio Urio zu Grunde legte, hat in neuerer Zeit einige Musikgelehrte zu der ganz miß- verständlichen Annahme eines Plagiats geführt. Schölcher spricht noch von einem Anthem, welches Händel für die Siegesfeier kom- ponierte und mit dem Tedeum zugleich am 27. November in der Königlichen Kapelle zu St. James aufführte. Als dann zur Fastenzeit im Jahre 1744 „Semele“ in Covent- garden erschien, kam sie in Gesellschaft eines zweiten neuen Werkes, des Oratoriums „Joseph und seine Brüder“, welches Händel

75) Georg Friedrich Händel. 273 unmittelbar nach dem „Dettinger Tedeum“ komponiert hatte. Das Werk, welchem die beste Dichtung zu Grunde liegt, die Händel außer den Milton'schen jemals bekam, ist eines der am wenigsten bekannten. Nach der Saison im Juni 1744 begann Händel die Kompo- sition des „Belsazar“ – zuerst wurde er als »Belteshazzar« mit antiquarischer Genauigkeit angekündigt. – Sie zog sich ungewöhn- lich in die Länge, da der Dichter, der oft erwähnte Jennens, sehr langsam arbeitete und viele, viele Schwierigkeiten bereitete, denen Händel in sehr vorsichtigen Korrespondenzen zu begegnen suchte. Aus diesem Grunde ging Händel gleich an ein zweites Werk, wel- ches auch noch vor dem „Belsazar“ beendet wurde, den „Herakles“. Im Anfang des Jahres 1745 kamen beide Werke mit einander zur Aufführung. Der „Herakles“ wurde als »musical drama« bezeichnet. Dies entspricht der Thatsache, daß etliche seiner Chöre nur das alte Opernmaß haben, namentlich der den Schluß des ganzen Werkes bildende. Der Gegenstand des von einem Geistlichen, Thomas Broughton, herrührenden Gedichtes ist die Eifersucht der Dejanira, die den Untergang des Gatten herbeiführt. Ovid und Sophokles sind die Quellen der Fabel. Der Chor steht zum Theil mehr neben der Handlung als in derselben; unter seinen Sätzen befinden sich aber mehrere Meisterstücke, wie der: „Eifersucht, o Höllenfluch!“ eine dämonische Schilderung der unheimlichen Leidenschaft enthal- tend. Wunderbar rührend ist der Schluß des Trauerchors um Herakles, von den Worten ab: „Der Menschheit Rächer sank dahin“. Höchst originell ist der Ausdruck griechischen Geistes in dem Liebes- chor „Holder Gott“ und in dem bacchantischen Schlußchor des ersten Theils „Krönt den Tag mit Festesglanz“, der seine Motive direkt aus dem neapolitanischen Volksleben erhalten zu haben scheint. Die Solofcenen, wo Herakles zum Tode getroffen rast, die andere, wo Dejanira in Verzweiflung und Wahn die Furien anruft, gehören zu den gewaltigsten Leistungen der musikalisch-dramatischen Kunst, noch heute so wenig übertroffen wie zu Händel's Zeit. Noch mehr als „Herakles“ zeigt der „Belsazar“ die Abstam- mung des Oratoriums vom Theater. Es sind Stellen in diesem Werke, die, von der äußerlichen

Darstellung abgetrennt, unverstanden oder wirkungslos bleiben müssen. Aus diesem Grunde und daraus, daß zwei der männlichen Hauptpartien für Altstimmen gesetzt sind, muß man es wohl erklären, daß dieses Oratorium verhältnismäßig

274 Hermann Kretzschmar. 76 so unbekannt geblieben ist. Die Statistik ergiebt im letzten Jahr- zehnt für ganz Deutschland nur die verschämte Anzahl von 10 Auf- führungen.) Denn nach einem Werthe darf man unbedenklich den „Belsazar" für das gewaltigste unter den geschichtlichen Oratorien Händels erklären, soweit dabei die dramatische Kraft in Betracht kommt. Dem zweiten Akt, in welchem das Mene Tekel erscheint, kann man etwas gleich Spannendes kaum an die Seite setzen. Die Zeichnung der Führer und der Völker, die Ausführung der Stimmungen und Situationen – Alles ist diesmal außerordent- lich; mit immer neuem Erstaunen folgt man dem Gang der Dar- stellung, die fortwährend durch ihre Gewalt, durch Kühnheit und Schärfe überrascht. Eine ungewöhnliche Hingabe des Meisters macht sich bis in kleine Züge der Anlage hinein geltend. Händel behan- delte diese Vorlage mit dichterisch in modernster Art. Selbst die Ouverture hat diesmal einen unverkennbaren Programmcharakter. Das Manuskript trägt die Spuren besonderer Sorgfalt in Ande- rungen und Varianten. Die äußeren Erfolge entsprachen diesen Anstrengungen nicht. Die Opposition flackerte immer noch einmal auf. Die hochadligen Kastratenfreunde konnten ihren Senesino nicht vergeffen; sie hatten keine Ahnung von der heilsamen Umwälzung der Kunst, welcher fie gegenüberstanden. Statt ihm zu danken, daß er die englischen Kräfte zum Gesang herangeschult, spotteten selbst Männer wie Walpole über Händel's Roast-beef-Sänger. Sein herrliches Orchester machte nicht den geringsten Eindruck auf sie, und ihre Damen warfen sich auf das kleinliche Mittel, allemal auf die Abende, wo Händel seine Oratorien gab, ihre Gesellschaften und Bälle zu verlegen. Am Ende der Saison, in welcher sein „Belsazar" aufgeführt worden, stand Händel vor einem neuen Bankerott. In dieser Zeit scheint auch eine schöpferische Thätigkeit eine seltene Unterbrechung erlitten zu haben. Zwischen „Belsazar" (im Oktober 1744 beendet) und dem »Occasional Oratorio« (am Anfang 1746 entstanden), einer Sammlung von Chören und Arien, die – in der Mehrzahl neu – nicht ohne Be- zug auf Händel's persönliche Situation erscheinen, hat sich Nichts finden laffen als ein einziges Kammerduett. Zum Theile mögen daran auch die politischen Verhältnisse. Schuld sein. London und ganz England war in Aufregung über die schottische Empörung. Es war die Zeit der patriotischen Lieder. Carey's »God save the

7: Georg Friedrich Händel. 275 King wurde damals zum Nationallied; es entstand Arne's »Rule Britannia. Auch von Händel wird ein Chor für die Freiwilligen der Hauptstadt aufgeführt. Der Krieg gegen den Prätendenten gab Veranlassung zu einem der bekanntesten Oratorien Händel's: zum „Judas Maccabäus". Mit diesem ganz vorzugsweise als das Hohelied der Freiheit und des Heldenthums gepriesenen Werke wurde der heimkehrende Sieger, Prinz William, Herzog von Cumberland, begrüßt. Sein Bruder Friedrich, Prinz von Wales, soll den Auftrag gegeben haben. Händel komponierte den von Thomas Morell gedichteten Text in der Zeit vom 9. Juli bis 14. August 1746. Am 1. April 1747 fand die erste Aufführung statt, bei welcher sich die Juden besonders zahlreich einfanden. Manche der herrlichen Sätze schaltete Händel erst später ein; auch der weltbekannte Wechselchor „Seht er kommt mit Preis gekrönt" kam erst im Jahre 1751 in das Oratorium. Geschrieben wurde er für den „Josua". In demselben Jahre, wo Händel den „Judas Maccabäus" schrieb, brachte auch Gluck dem Herzog von Cumberland mit seiner Oper »La Caduta de' Giganti« eine Huldigung. Gluck, damals 32 Jahre alt, war selbst in London und empfing daselbst von den Werken Händels einen mächtigen Eindruck, der für einen späteren Stil mitbestimmend wurde. Es scheint nicht, daß die beiden großen Landsleute persönliche Bekanntschaft gemacht haben, und nach einer einer derbhumoristischen Außerungen zu schließen, hat Händel von der damaligen Kunst Gluck's nur eine geringe Meinung gehegt. Von jetzt ab erscheint Händel's Leben wieder in einem ruhigen und sichern Geleise. Mit der Italiänischen Oper hatte er gar nichts mehr zu thun, obwohl sich die wechselnden Unternehmer wiederholt in dreister Art an seinen Opern vergriffen. Noch in demselben Jahre erschien unter dem Titel „Lucius Verus" ein Pasticcio aus Händels alten Opern, dem der Autor gänzlich ferne stand. In der stillen Zeit komponierte er ein Oratorium oder zwei

und in den darauf folgenden Fasten führte er sie mit den älteren zusammen auf Diese Händel'schen Oratorienaufführungen hatten sich mittler- weile eingebürgert. Sie bildeten einen Glanzpunkt im Kunstleben Londons und sie hatten in der Musikpflege der ganzen Welt damals nicht ihres Gleichen. Es waren wöchentliche Musikfeste. Fremde Fachgenoffen, die nach London kamen, waren höchst erstaunt über

276 Hermann Kretzschmar. (78 die Stärke des Händel'schen Orchesters und über die Güte der Vir- tuosen, die darin spielten. Wir können es noch an den Werken sehen, was der Trompeter Snow, was der Konzertmeister Dubourg, was Heitsch, der Führer der Hoboen, leisteten. Aus Zeitungsnotizen und Konzertrechnungen geht hervor, daß der ausführende Körper bei diesen Konzerten in der Regel 100 Instrumentalisten und 80 Sänger umfaßte. Die Bläser waren jederzeit stärker besetzt als in dem modernen Orchester, die Hoboen zuweilen zwanzigfach. Der Chor der Streicher spielte mit 12 ersten Violinen u. j.w. Bei besonderen Gelegenheiten scheint Verstärkung eingetreten zu sein, einzelne Stellen weisen auf ein starkes Doppelorchester und eine sehr entfernte Auf- stellung der alternierenden Partien. Zu den noch heute üblichen Orchesterinstrumenten kamen die Harmonie füllende und begleitende Akkordinstrumente: Harfe, Theorbe, Cembalo und Orgel, oft alle vier zugleich verwendet, Cembalo und Orgel zuweilen doppelt vertreten. Die Sängerschar war dem gegenüber nach modernem Begriff nur schwach. Man muß aber bedenken, daß es kein Dilet- tantenchor war. Die Sänger waren alle geschult, der Sopran war mit einigen Falsettisten, im Übrigen von Knabenstimmen besetzt; den Alt sangen lauter Männer. Eine Kenntnis dieser Verhält- niffe ist für die richtige Behandlung von Händels Werken in der Gegenwart nöthig. Wollen wir ihnen vollkommen gerecht werden, so wird nichts übrig bleiben, als wieder auf die Tonmittel zurück- zugehen, für welche sie gedacht sind. Seine Oratorien vertragen eine Monstrebesetzung von 75 Kontrabässen c., wie bei den Händel- feiern im Krystallpalast, aber ihre Wirkung beruht nicht darauf Händel dirigierte jene Scharen vom Cembalo oder der Orgel aus. Der Taktstock war in London unbekannt. Ging Alles gut, und war er zufrieden, so gerieth eine große weiße Perücke in einen gewissen Schwung. Schon erwähnt wurde die übliche Zugabe eines Orgelkonzerts. In der Regel betrug die Anzahl der Fastenaufführ- rungen 12. Für sie entstanden im Sommer 1747 „Alexander Balus“ und „Jojua“, im darauffolgenden „Salomo“ und „Susanna“, im Jahre 1749 „Theodora“ – alle in der üblich kurzen Zeit von ungefähr vier Wochen; „Susanna“ in nur 14 Tagen. Der „Alexander Balus“, das erste der letztgenannten Oratorien, ist für die Praxis bisher völlig unfruchtbar geblieben. Alexander

79) Georg Friedrich Händel. 277 Balus ist der aus dem „Buch der Maccabäer“ bekannte Perserheld, welcher durch einen Schwiegervater das Leben verliert. Die Haupt- figur im Oratorium ist Kleopatra, die Gattin des Alexander, ihr Liebesverhältnis zu dem Helden bildet den eigentlichen poetischen Inhalt. Das Bedeutendste im Werke ist die Scene, wo Kleopatra den Tod des Alexander erfährt: „Obergt mich vor des Tages Licht“. Der „Josua“ ist als glänzendes Seitenstück zum „Judas Maccabäus“ ziemlich allgemein bekannt. „Salomo“ und „Susanna“ haben in der Dichtung etwas gemeinsam. Sie sind beide auf ein Motiv der Opernpoesie gebaut, anf eine Intrigue nämlich, welche beidemal durch gerichtliches Verfahren erledigt wird. Die Gedichte beider Oratorien sind vielleicht die schlechtesten unter allen Oratorienbüchern Händels. Die Musik zu „Susanna“ hat zu viel Arien und einige offenbar zu flüchtig erdachte Partien. Es finden sich darin aber auch Musternummern dramatischer Charakteristik, wie in dem Ein- gangschor des dritten Aktes „Der Spruch ist gefallen“ und in dem Terzett des zweiten Aktes. Das Hauptgepräge des Werkes ist idyl- lischer Natur und wird von den vielen edel schwärmerischen Liebes- gesängen gebildet. Wie im „Saul“ den Hohepriester, strich Händel in der „Susanna“ gelegentlich bei Aufführungen die Partie des Chelsias auf ein Nichts zusammen. Obwohl der anekdotenartige, zerfahrene Charakter des Salomo gleichfalls eine Gefahr für das Oratorium birgt, hat die Händel hier durch eine überreiche Musik vergeffen gemacht. Der „Salomo“ wurde ihm wieder ein Stück von specifisch musikalischen Tendenzen. Die Handlung des dritten Aktes bildet eine Art Hofkonzert, welches Salomo zu Ehren der Königin von Saba veranstaltet. Der erste Theil ist eine Schilderung und ver- herrlichende Nachbildung des Jerusalemer Tempeldienstes. Man kann sich vorstellen, wie Händel für diese Aufgabe seine

Kunst ent- faltet hat: Antiphonien, doppelte Chöre und doppelte Orgeln! Der Schlußchor dieses Theiles, wo sich das Volk von dem königlichen Ehepaar verabschiedet, ist eins der schönsten musikalischen Nacht- bilder, zart und belebt, durchaus phantastisch. Der zweite Akt, dessen Mittelpunkt die Scene der beiden von Händel treffend ge- zeichneten Mütter bildet, wird mit einem der großen musikalischen Volksfeste eröffnet, wie wir sie aus „Acis“ und aus „Allegro“ kennen. Von schlagender Komik ist darin das Auftreten des Bläsertrios (Fagott und Oboen), der wahrscheinlichen Repräsentanz der Bettel-

27S Hermann Kretzschmar. (80 musik. Die Arien im „Salomo“ sind bis auf zwei oder drei Num- mern alle vom ersten Rang. Die Kunst der Stimmenbehandlung, welche in den Chören dieses Werkes entfaltet ist, verdient zu einem obligatorischen Gegenstand des Studiums aller jungen Musiker gemacht zu werden. – „Theodora“ soll Händels besonderer Liebling gewesen sein und eine Art von Schmerzenskind. Das Publikum fand kein rechtes Verhältnis zu dem außerordentlichen Werke, und heute gehört eine Aufführung zu den größten Selten- heiten. Um diesen Umstand zu bedauern, muß man den verklärten Ton kennen, der in dieser „Theodora“ vorherrscht. Ihr Inhalt ist die Geschichte zweier christlichen Liebesleute, welche am Schluffe des Werkes in den Märtyrertod gehen.) Dieses Oratorium steht ganz einzig unter den übrigen; die veredelnde, sänftigende und tröstende Macht des christlichen Himmelsglaubens ist nirgends schöner ver- anschaulicht worden als in dieser „Theodora“. Alle die Scenen, wo Theodora, die Heldin des Oratoriums, erscheint, sind Kabinets- stücke der Seelenmalerei, voran die Gefängnisscene. Von dem kleinen und doch kolossalen Orchestersätzchen ab, welches sie eröffnet, bis zu den Tönen holden Traumgewindes, mit welchen sie schließt, ist das Alles aus den tiefsten Tiefen eines unergründlichen Genies gefloffen! Auch ein großer Theil der Seccorecitative in der „Theo- dora“ hat einen ungewöhnlichen Charakter und berührt die Grenze des pathetischen Gesanges. Lehrreich ist ebenfalls ein Blick auf die Gestaltung der Heidenscenen in diesem Werke. Namentlich dem Venuschor gegenüber kann man sich dem Eindruck nicht verschließen, daß Händel die Angaben der Alterthumskunde nicht unbeachtet ließ. Der „Salomo“ bietet Analogien. Die „Theodora“ weist in der An- lage wieder auf Aktion hin. Nicht unmöglich, daß in ihr Händel ein Ideal des musikalischen Drama verwirklicht glaubte! Außer den genannten Oratorien schrieb Händel in dieser Zeit ein vielgenanntes Instrumentalwerk: die „Feuermusik“, die bei Gelegenheit eines Hoffestes, bei welchem ein Feuerwerk abgebrannt wurde, am 27. April 1749 zur Aufführung kam. Die Kompo- sition gehört in die Klaffe der Suiten, einzelne Sätze haben nach französischer, von Couperin bekannten Art, Überschriften: »La paix, la réjouissance«. Die Londoner wurden besonders durch die außerordentlich starke Besetzung der Blasinstrumente an diese Musik gezogen. Sie wurde populär. Als sie zum Besten eines Wohl-

81) Georg Friedrich Händel. 279 thätigkeitskonzertes für das Findlingshospital wiederholt wurde, komponierte Händel für die Gelegenheit ein noch unveröffentlichtes Anthem. Der Komponist wurde dafür in das Patronatsregister der Anstalt eingetragen. Ende desselben Jahres war Händel noch einmal für das Theater thätig. Er schrieb auf Wunsch des Direktor Rich Tänze und Ge- sänge zu dem Schauspiel „Alceste“. Der Besteller soll die Musik als „zu gut für seine Leute“ befunden haben. Händel benutzte sie zum großen Theil im nächsten Jahre zu einer ausgeführten dra- matischen Kantate, die unter dem Titel „Die Wahl des He- rakles“ die bekannte Fabel vom „Herakles am Scheidewege“ behandelt. Händel nannte das Stück a musical Interlude und führte es zuweilen als Schluß des „Alexanderfestes“ auf. Im Sommer 1750, ungefähr zur Zeit wo Bach starb, war Händel zum letzten Male in Halle. Nach Zeitungsnachrichten erlitt er auf dieser Reise durch den Umsturz des Wagens zwischen Haag und Haarlem einen Unfall, der mit einer geringen Verletzung ablief. Trotz der fünfundsechzig Jahre, welche Händel jetzt erreicht hatte, war von ihm noch eine größere Anzahl von Werken bedeu- tendster Art zu erwarten. Sein Geist schien noch so frisch und kräftig wie in der Zeit seiner Jugend; ja in den Arbeiten des letzten Jahrzehnts schien er immer noch fortzuschreiten und fast jede brachte nach irgend einer Seite hin überraschende Beweise einer weiteren und neuen Entwickelung. Noch knapper als vordem gönnte er sich Zerstreuungen, noch weiter hatte er Verkehr und Umgang eingeschränkt und mehr als je lebte er seiner Kunst. Das Jahr 1751 sah

ihn über einem neuen Meisterwerke: dem Oratorium „Jephtha“. Es enthält die Darstellung der bekannten biblischen Geschichte vom Vater, der durch ein Gelübde die Tochter geopfert hat. Händel hat den grausamen Ausgang mildern lassen durch das Eintreten eines Engels. Das Werk zeigt die Händel'sche Natur noch einmal in ihrer ganzen Größe, in ihrer erhebenden fittlichen Macht. Der Schluß des zweiten Theils, wo mitten in die Sieges- freude hinein die Kunde von dem Unglück trifft, ist eine jener Händel ganz eignen Scenen, wo er niederschlägt und wieder auf richtet. „Jephtha“ war das letzte völlig neue Werk, das Händel der Kunst schenkte. Er erblindete. Über die Ursachen und die Ent- Musikal. Vorträge W. 20

280 Hermann Kretzschmar. (82 wickelung dieses Unglücks haben wir nur wenig Nachrichten. Über- anstrengung und ererbte Disposition mögen es zu gleichen Theilen verschuldet haben. Seine Vorboten zeigten sich schon während der Arbeit an „Jephtha“. Händel mußte sie mehrfach unterbrechen, - er scheint in einer Badekur zu Cheltenham Hilfe gesucht zu haben - sie verzog sich vom Januar bis Ende August, und die Handschrift der letzten Seiten trägt die Merkmale einer angegriffnen Sehkraft. Mehrmals wurden im folgenden Jahre Staaroperationen versucht, man trug sich mit Hoffnungen. Im Januar 1753 war es jedoch entschieden: „Händel ist gänzlich blind“ meldet die Zeitung. Dies grausame Mißgeschick beugte Händel anfänglich tief da- nieder. Aber wie in der Darstellung fremder Leiden, so gewann auch hier eine männliche Seele wieder die Oberhand und er entschloß sich, die Oratorienaufführungen fortzusetzen. Zur Direktion berief er seinen früheren Schüler Christoph Schmidt, den Sohn eines lang- jährigen Amanuenfis. Die Orgelvorträge übernahm er selbst wieder. Anfangs verließ er sich auf sein Gedächtnis und spielte die alten Kompositionen; zuletzt aber zog er vor zu improvisieren. Die In- strumente spielten bloß die Ritornelle und erwarteten in ihren Pau- jen das gewohnte Signal des Trillers. Außerst traurig und kläg- lich - sagt Burney,- war es aber doch für Leute von Empfindung: wenn man den Greis zur Orgel hin und hernach wieder gegen die Zuhörer hinführen sah, um ihnen eine gewöhnliche Verbeugung zu machen; und das Vergnügen, ihn spielen zu hören, wurde da- durch sehr vermindert. Wenn im „Samson“ die Arie daran kam: „Nacht ist's umher, nicht Sonn" nicht Mond, kein milder Schein erleuchtet meinen Pfad“, sah man den alten Mann erbleichen und zittern. Übrigens sprechen einige Umstände dafür, daß Händel einigemale doch einen Schimmer des Augenlichts wieder hatte. Auch fuhr er während der Blindheit nicht bloß fort Konzerte zu geben, sondern nahm auch noch kleinere Kompositionsarbeiten vor, die von Schmidt aufgeschrieben wurden. Es waren Zusätze und Varianten zu früheren Oratorien: zu- „Salomo“, „Susanna“, „Messias“; zum „Judas Maccabäus“ das herrliche Duett mit Chor „Zion hebt ihr Haupt empor“. Im Jahre 1757 ging er sogar an eine größere und zusammenhängende Aufgabe und unterzog den »Trionfo del Tempo« einer zweiten Umarbeitung. Dem Werke wurde jetzt ein englischer Text untergelegt, es erhielt 17 Nummern zugesetzt, von

83) Georg Friedrich Händel. 281 welchen acht ganz neu komponiert wurden; die Recitative wurden sämmtlich geändert. Das Oratorium in seiner neuen Gestalt mit der Serenata vom Jahre 1708 verglichen, giebt ein Bild von der Entwicklung Händels nach Form und Geist. Man merkt sie am Totaleindruck, am Ton des Ganzen; sie wird aber auch schon in einzelnen Nummern zu erkennen sein, wie in der Schlußarie der Schönheit von 1708 gegenüber der vom Jahre 1757. Der Bezug auf das eigene Leben und das eigene Herz, der in vielen der Händel'schen Kompositionen, auch in den rein instrumentalen, nach- gewiesen werden könnte, spricht aus dieser Hinwendung des Geistes zu einem Werke aus den glücklichsten Tagen der Jugend besonders deutlich. Sein Testament hatte Händel schon im Jahre 1750 gemacht, der Nachlaß seiner Kräfte bewog ihn vom Jahre 1756 ab mehrere Zusätze zu machen. Gleichwohl war er immer noch bei seinen Oratorienkonzerten thätig. Noch am 6. April 1759 betheiligte er sich bei der Aufführung des „Messias“. Als er nach diesem Konzerte den Weg vom Coventgarden nach einer langjährigen Behausung in der Bachstraße dahinschritt, that er seinen letzten Gang. Acht Tage später, am 14. April, starb er. Wie unerwartet ein Ende kam, zeigt der Umstand, daß noch am Tage vorher ein Konzert für den 19. unter Händels Leitung angekündigt war. Am 20. ward er in Englands Pantheon, in Westminster, feierlich bei- gesetzt. Dort ruht er im sogenannten Poetenwinkel; seit 1762 be- zeichnet ein Denkmal, nach einer Zeichnung Roubilliac's, die

Stelle. Der Komponist steht in Lebensgröße vor der Orgel. Auf einem Notenblatte, das er in der Hand hält, erkennt man die Worte von: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“. Das Geburtsjahr auf der In- schrift ist falsch angegeben, früher war das auch mit dem Todestag der Fall. Die englische Nation zeigte sich des Verlustes bewußt. Die kleinen Feindseligkeiten gegen den Künstler waren schon lange ein- gestellt worden, und ohne das harte Geschick der Erblindung wäre Händels Lebensabend so heiter und glücklich gewesen, wie er ihn verdiente. Er hinterließ zwar nur einen erstaunlich bescheidenen Hausstand, aber ein ansehnliches Vermögen von 20.000 Pfund, von welchem er einen Theil zu Legaten absonderte, welche ein rüh- rendes Zeugnis seines erkenntlichen, anhänglichen Sinnes ablegen. 20

282 Hermann Kretzschmar. (84 Das sichere Vorgefühl eines Ruhmes besaß er und gab ihm in dem Wunsche des Testaments Ausdruck: in Westminster beerdigt zu werden, jedoch in a private manner. Für Errichtung eines Denk- mals warf er eine Summe aus. Derselben Erkenntnis entsprang auch die Absicht, seine Manuskripte der Universitätsbibliothek in Oxford zur Aufbewahrung zu übergeben. Leider besaß Schmidt ein früheres Versprechen und daran erinnert hielt es ihm Händel. Dadurch sind Händels Werke zeitweise in große Gefahr gerathen, in Gefahren, die das geistige Bild des Meisters zu verwischen drohten. – Händels Kunst hat im Wesentlichen ihre Lebenskraft weit über die Dauer eines Jahrhunderts bewährt; aber sie hat nicht in allen ihren Theilen und nicht zu allen Zeiten die Gunst der Nachwelt in demselben gleichen Maße erfahren. Ein hervorragendes Datum in der Geschichte der Händel'schen Werke bildet das Jahr 1784, wo in London – allerdings ein Jahr zu früh – der hundertjährige Geburtstag Händels mit einem tagelangen Musikfeste gefeiert wurde, welches in Allem nach denjenigen kolossalen Dimensionen angelegt war, welche den englischen Kunstunternehmungen eigen zu sein pflegen. Das Programm bot ein wirkliches Gesammtbild von Hän- del's künstlerischer Persönlichkeit. Diese große Gedächtnisfeier wirkte auch auf Deutschland anregend. Es war der Leipziger Komponist Johann Adam Hiller, der bald nachher in Berlin, Leipzig und Breslau den „Messias“ aufführte. Zur Zeit der Freiheitskriege folgten einzelne der Freiheitsoratorien nach. Von einem beherr- schenden und bestimmenden Einfluß des Händel'schen Geistes ist aber in dieser Periode nur wenig bemerkbar. Dafür, daß Händel verstanden wurde, liegen die Zeugniffe der Besten vor, eines Herder und eines Goethe. Die Führer der Wiener Schule bekannten sich zu ihm, Haydn empfing von ihm. die Anregung zu seinen eignen Oratorien, Beethoven, erst am Ende seines Lebens mit Händels Werken bekannt werdend, rief: „Das ist das Wahre“. Mozart hat ihn wirklich studiert und innerlich aufgenommen, im Elegischen spricht er in Händel'scher Zunge und überrascht zu- weilen durch wörtliche Übereinstimmung. Aber in den Vordergrund der musikalischen Entwickelung trat Händel nicht. Chöre und Orchester wurden vollständig andere, die Kunst des Sologesanges schlief

85) Georg Friedrich Händel. 283 ein: damit war die Tradition für Händels Werke verloren. Es kamen neue Richtungen auf, welche das Interesse der schaffenden Geister zunächst vollständig absorbierten, und selbst in der Oratorien- komposition galt in dem ersten Drittel unseres Jahrhunderts Händel für überholt. In der musikalischen Presse wurden Friedrich Schneider und andere Halbromantiker vorgezogen, gegen Händel mehrten sich Ausstellungen und Verbesserungsvorschläge. Einer der kuriosesten aus letzterer Klaffe war der, den Händel'schen Oratorien neue Fabeln unterzulegen, die alttestamentlichen jüdischen Geschichten seien nicht mehr „zeitgemäß“. Gewiß würden sie auch dieses Experiment aus- gehalten haben. In den dreißiger Jahren sprachen Musikberichte ihre Verwunderung aus, wenn eine (englische) Sängerin mit einer Händel'schen Arie Beifall erhielt. Musiker von Fach, wie Berlioz und Lobe, erklärten Händels Werke für den Inbegriff des musi- kalischen Zopfthums und sahen in dem gewaltigen Künstler einen bloßen Fugenmeister. Das Mißverständnis um Händel wuchs mehr und mehr, bis er schließlich auf den Altentheil eines Kirchen- komponisten sich zurückziehen mußte. In dieser bescheidenen Stel- lung präsentieren ihn noch heute zuweilen die Konzertreferenten kleiner Städte, ja auch angebliche Vertreter der Musikgeschichte. Als Kirchenkomponist kommt Händel nur wenig in Betracht. Seine kirchlichen Kompositionen bilden nur einen kleinen Theil seiner Gesammtwerke, und es giebt sogar Parteien, welche den

kirchlichen Charakter einer Anthems, Palmen und Tedeums anzweifeln. Seine Oratorien, selbst der „Messias", haben mit der Kirche gar nichts zu thun. Diese falsche Auffassung datiert aus der neuesten Zeit. Sie ging aus der von Mendelssohn veranlaßten Einführung des Chorals in das Oratorium hervor, schadet aber sowohl der Kirche als der Händel'schen Kunst. Aus dem ganzen Gang unserer obigen Dar- stellung geht hervor, daß die Oratorien Händels als Musikdramen zu betrachten sind. Und wenn Händel einem Theile derselben biblische Stoffe zu Grunde legte, so that er dies nicht aus einem falsch angebrachten kirchlichen Interesse, sondern deshalb, weil die Geschichten der jüdischen Helden, in dem Volke, zu dessen Ge- jammtheit er sprechen wollte, schon in Fleisch und Blut saßen und jedenfalls bekannter waren als die Fabeln der antiken und romantischen Mythologie, mit welchen die italiänische Oper das Interesse einer exklusiven und verdorbenen Gesellschaft zu erregen

 suchte. Händel's Hauptbedeutung liegt im Oratorium, aber auch hier bleibt er, was er in erster Linie war und sein wollte: dra- matischer Komponist. Händel ist so gut wie Gluck ein Refor- mator der Oper; eine Reform heißt aber Oratorium. Daß Beide von ganz verschiedenen Gesichtspunkten ausgingen, Gluck in der Pariser Schule von dichterischen, Händel mehr von specifisch musikalischen und auf eine vielseitigere Entfaltung der Mittel der Tonkunst bedacht, ist Nebensache, ebenso wie der Umstand, daß Händel's Reform der Oper von dem natürlichen Boden dieser Gat- tung, der Bühne, schließlich abführte. Händel's eigentliche Opern sind für die heutige Praxis als Ganzes verloren. Das außer- ordentlich günstige Resultat, welches vor einigen Jahren die Ham- burger Gesellschaft mit der Wiedererweckung der (bearbeiteten) „Al- mira" erzielt hat, möge darüber. Niemand täuschen! Die ganze altitaliänische Oper, damit auch die Händel'sche, ist der Vergessen- heit unrettbar verfallen. Sie verdient dieses Schicksal wegen der innerlichen Zwecklosigkeit der ihr zu Grunde liegenden Librettodich- tung. Es kann aber nicht genug gesagt und bedauert werden, daß mit dem Sturze dieses unwahren Kunstgenres auch eine große An- zahl musikalischer Meisterleistungen begraben worden ist, die in ein- zelnen Scenen jener Opern verstreut waren. Dies gilt von den Händel'schen Opern in erster Linie, ja man darf behaupten, daß Alles, was die italiänische Oper bis in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. Bedeutendes gezeitigt hat, in den Händel'schen Opern zusammengefaßt ist. Mit Recht nennt ihn Chrysander den ersten Italiäner. Von diesem Standpunkte aus ergiebt sich, daß man in Händels Musik ein spezifisch deutsches Element nicht suchen darf. Wenn bis heute die romanischen Musikländer sich seinen Oratorien so gut wie verschlossen haben, so sind die Ursachen mehr äußerlicher Natur. Händels eigentliche Opern drangen von England nicht bloß auf die deutschen Bühnen vor, sondern sie wurden auch in Italien aufgeführt, und wiederholt priesen ihn Pariser Stimmen als den Herrscher im Reiche der Oper. Die italiänischen Komponisten übertreffen ihn im Ausdruck glühender Sinnlichkeit, und wo es sich um leichte Tändelei handelte, die jenen vorzüglich gelang, blieb seine ehrliche Natur spröde und gleichgültig. Aber wo wirkliche große Leidenschaften darzustellen sind und tiefe Empfindungen, wo ein Mensch im Unglück oder vor einem schweren Entschluffe steht, da ist Händel unerreichbar. Bei solchen Scenen, nicht bloß bei den Arien daraus, müssen ihn die aufsuchen, welche es heute angeht. Händel zu studieren empfiehlt

 sich für unsere Sänger aus tausend Gründen; das Vorurtheil, wel- ches als Vermächtnis der Londoner Gegner gegen eine Arien bis auf unsere Zeit geherrscht hat, ist heute schon im Schwinden. Händel selbst vertrat nicht alle seine Arien, aber wenn irgendwo ein Largo oder ein Recitativo accompagnato vorgeschrieben steht, kann man sicher sein, ein Kunstwerk zu treffen, das man nirgends so bei Anderen wiederfindet. An den dramatisch kritischen Stellen ist Händel in seinen Opern fast immer groß, soweit man den psychologischen Gehalt des Drama allein in Betracht zieht. In zweiter Reihe steht dann eine Gruppe von Schlummer-, Bach-, Park- und Mondscheinscenen, reizende Gebilde träumerisch finniger Schwärmerei, in denen sich Händel als großer Naturfreund offenbart. Es ist nicht zu leugnen, daß auch den Oratorien Händels in der Gegenwart Hindernisse entgegenstehen; nicht bloß eingebildete, sondern auch wirkliche. In der Hauptsache lassen sich die letzteren auf den Umstand zurückführen, daß seit Händels Zeiten eine Um- wandlung der Tonmittel

stattgefunden hat. Die Inscenierung eines Händelschen Oratoriums verlangt historische Kenntniffe und ver- ursacht viel mehr Studium und Arbeit als die eines neuen Chor- werkes. Aus diesem Grunde erscheint es verzeihlich, wenn sich unsere Dirigenten immer wieder den wenigen Händel'schen Werken zuwenden, welche bereits mundgerecht vorliegen, zumal es bis vor Kurzem sehr schwierig war, die anderen überhaupt kennen zu lernen. Jetzt, wo wir, Dank und nochmals Dank dem unermüdlichen Chrysander, die Gelegenheit bequem haben, auch die unbenutzten Oratorien Händels zu studieren, wird auch das Händel-Repertoire bald reichhaltiger werden. Unter den Chorinstituten Deutschlands, welche sich bereits seit längerer Zeit hierin ausgezeichnet haben, sei die Berliner Sing- akademie an erster Stelle genannt. Selbst den „Joseph“ finden wir in der Zeit von 18.30 bis 1860 fünfmal auf ihren Programmen. Den Gegensatz dazu bildet Wien, wo „Saul“ noch im Jahre 1873 als Novität erschien. Beiläufig bemerkt, bildete eine Aufführung das Ereignis der Saison – nota bene: unter der Direktion von J. Brahms. Die armseligste Beschränktheit herrscht auffälligerweise in den Programmen der Londoner »Handel-Festivals«. Händel's Thätigkeit als Instrumentalkomponist war allerdings seiner dramatischen gegenüber nur eine sekundäre. Die Instru- mentalwerke bilden eine große Reihe von Gelegenheitsarbeiten, die man aber ja nicht summarisch unterschätzen wolle. Zur Seite von

286 Hermann Kretzschmar. – Georg Friedrich Händel. (88 ausgeführten und vollendeten Kunstwerken liegen hier noch große Vorräthe unbenutzten Gedankenmaterials. Schöne herrliche Themen, welche Händel in seinem Reichthum verschwenderisch hinwarf, harren in Menge der kongenialen Bearbeitung. Auch in dem flüchtig Hin- geworfenen sind die genialen Brocken reichlich eingemischt. Eine Komposition, wie die 62 Variationen über ein Thema, kann man nicht vortragen, aber jeder Musiker sollte es kennen lernen. Von seinen Klavierwerken taugt. Alles für den Unterricht, das Meiste für das Haus und Vieles für den Konzertsaal. Der letztere ist arm an solchen wirkungsvollen Nummern, wie die große Gigue der Gmoll-Suite, und so gehaltreiche, frische und wechselnden Lebens volle Phantasie- und Stimmungsbilder, wie sie seine erste Samm- lung der Suiten bietet, hat die Klaviermusik überhaupt nicht im Überfluß. Die Orchester haben in den letzten Jahrzehnten sich häufiger und häufiger einer Concerti wieder angenommen. Etliche Aufmerksamkeit verdienen auch die Ouverturen seiner Opern. Mit der zur „Arianna“ oder „Agrippina“ wird man stets einen Treffer auf dem Programme haben. Täuscht nicht. Alles, so werden die Bemühungen der Händel- Gesellschaft ihre Früchte tragen, und man wird in späteren Tagen von unserer Zeit zu rühmen haben, daß in ihr die gewaltige Kunst- erscheinung Händel's begonnen hat, ihre volle Wirkung zu äußern.

___.- " .- . s ' . -* *.- - - Sein Leben und seine Werke. -. .- 4) ggli. #.- . - Musikal. Vorträge. V. 21

57. Giacomo Meyerbeer. Sein Leben und feine Werke. Von A. Niggli. on der Parteien Gunst und Haß verwirrt, schwankt sein Charakterbild in der Geschichte. Das bekannte es Schillersche Wort, das der Dichter auf seinen aller- dings höchst problematischen Helden Wallenstein an- wendet, könnte man füglich auch auf den Tonkünstler beziehen, mit dem sich dieser Vortrag befassen soll. Kaum ist einem musikalischen Talent mehr zugejubelt, mehr Weihrauch gestreut worden als Meyer- beer; kaum hat aber auch eines schärferen Widerspruch, leidenschaft- licheren Tadel erfahren als das eine. Ganz abgesehen von den An- griffen, denen der Komponist schon um seiner Stellung als Israelit willen ausgesetzt war und die in dem bekannten ebenso geistvoll geschrie- benen wie fanatisch-einseitigen Libell Richard Wagners „Das Juden- thum in der Musik“ gipfeln, ganz abgesehen von derartigen Invektiven erbitterter Gegner haben selbst maßvolle Künstler, wie Schumann und Mendelssohn, bei Beurtheilung Meyerbeers bis zu einem ge- wissen Grad ihre Unbefangenheit eingebüßt und nur Worte der heftigsten Ablehnung gefunden, wo doch in den dramatischen Schöpfungen ihres Landsmannes unmittelbar neben dem Verwerf- lichen auch das Große, wahrhaft Bedeutende auffällig genug zu Tage trat. Während der geniale Franzose Hector Berlioz nach den ersten “- j

- - EM- e 21 *

290 A. Niggli. (4 Aufführungen der „Hugenotten" dieselben eine musikalische Encyklopädie nennt, welche 20 Opern mit vollkommener Lebenskraft hätte erfüllen können, während Heinrich Heine mitten aus der damaligen Stimmung der Pariser Künstlerkreise heraus die nämlichen „Hugenotten" als „ein Werk der Überzeugung sowohl in Hinsicht des Inhalts als der Form" bezeichnet und dem Gleichmaß seine Bewunderung zollt, das hier zwischen Enthusiasmus und artistischer Vollendung, zwischen Passion und Kunst bestehe („Über die französische Bühne. Vertraute Briefe an August Lewald." Lutetia Bd. IV Fol. 236 und folg), findet Robert Schumann 1837 in seinem Aufsatz „Fragmente aus Leipzig" (Gesammelte Schriften Bd. I S. 313) alles darin gemacht, alles Schein und Heuchelei und nennt das Ganze den Gipfel der Ge- meinheit, Unnatur, Unsittlichkeit, Unmusik. Im nämlichen Ton schreibt er 1850 nach dem Anhören des „Propheten" in ein Theater- büchlein: „Mir kömmt die Musik sehr armselig vor; ich habe kein Wort dafür, wie sie mich anwidert". Und wenig milder urheilt Mendelssohn, wenn er in einem Pariser-Brief an Immermann vom 11. Jan. 1832 das Libretto zu „Robert dem Teufel" mit beißender Berliner-Ironie kritisiert und beifügt: „Auf solch eine kalte, berechnete Phatasieanstalt kann ich mir nun keine Musik denken und so befriedigt mich auch die Oper nicht; es ist immer kalt und herz- los und dabei empfinde ich nun einmal keinen Effekt. Die Leute loben die Musik, aber wo mir die Wärme und die Wahrheit fehlt, da fehlt mir der Maßstab." Unterm 5. Sept. 1837 spricht Schumann die Ansicht aus, man dürfe Meyerbeers Opern getrost ihrem Schicksal überlassen, „da Blasiertheit und Gemeinheit nur auf kurze Zeit zu täuschen vermögen". - Inzwischen erlebten zu Paris schon 1852 „Robert der Teufel" die 333, die „Hugenotten" die 222, der erst 1849 er- schienene „Prophet" die 111. Vorstellung und am 31. Aug. 1883 wurde die vierhundert und erste Aufführung des „Robert" in der Hofoper zu Wien gefeiert, weil das Werk nämlichen Tages vor 50 Jahren zum ersten Mal über die Bühne der österreichischen Kaiser- stadt gegangen war. - So dürfte denn, nachdem nahezu zwei Decennien seit Meyerbeer's Hinschied verfloffen sind, nachdem der Tod auch einen großen Rivalen Richard Wagner hinweggenommen hat, der Moment gekommen sein, wo ein objektives Urtheil über den Komponisten möglich erscheint, wo sich der richtige Maßstab

5) Giacomo Meyerbeer. 291 an seine Vorzüge und Schwächen anlegen, seine musikgeschichtliche Bedeutung ohne Voreingenommenheit feststellen läßt. Wir glauben diese Aufgabe aufs zweckmäßigste zu lösen, indem wir den Le- bensgang des Komponisten von Stufe zu Stufe verfolgen, die eigenartigen Elemente, die sich in einem menschlichen und künst- lerischen Charakter gemischt, möglichst scharf beleuchten und beson- ders auch die zeitgeschichtlichen Einflüsse nachweiseu, welche auf die schöpferische Thätigkeit des Mannes bestimmend eingewirkt haben. Jakob Liebmann Beer wurde den 5. Sept. 1791, im Todes- jahre Mozarts, als der Sohn des Banquiers Jakob Herz Beer und der Amalie geb. Wulf in Berlin geboren. Den Namen Meyer fügte er später einem Geschlecht hinzu, weil ihn ein reicher Ver- wandter unter dieser Bedingung zum Erben eines Vermögens ein- gesetzt hatte. Und auf daß schon eine Adresse die Vermischung wälschen und deutschen Stils symbolisiere, die den Tonkünstler kenn- zeichnet, wandelte er den Vornamen Jakob in das eleganter klin- gende Giacomo um, weil ihn die italiänischen Laute schmeichlerisch an die goldene Zeit seiner ersten Triumphe erinnerten. Der Vater, geboren den 10. Juni 1769, hatte in der preußischen Hamptstadt, begünstigt durch die Regierung, eine Zuckersiederei errichtet und war rasch zu bedeutendem Reichthum gelangt. Mit scharfem Verstand verband sich in ihm ein schönheitsempfänglicher Sinn, weßhalb er die Werke der Dichtkunst ebenso eifrig pflegte wie die aufklä- rende Popularphilosophie des 18. Jahrhunderts. Ohne selbst zu singen oder zu spielen, war er ein großer Musikliebhaber und regelmäßiger Besucher der Berliner Konzerte und theatralischen Auf- führungen. Die Mutter, eine Urenkelin von Wolf Tausk aus Wien und Tochter des sogenannten Berliner Krösus Liepmann Meyer Wulf, zeichnete sich durch seltene Herzensgüte und unerschöpfliche Freigebigkeit aus. „Kein Tag vergeht," schreibt Heinrich Heine von ihr, „ohne daß sie einem Armen geholfen hat. Ja, es scheint, als könne sie nicht ruhig zu Bette gehen, bevor sie nicht eine edle That vollbracht. Dabei spendet sie ihre Gaben an Bekenner aller Religionsgenossenschaften, an Juden, Christen, Türken und sogar an Ungläubige

der schlechtesten Sorte. Sie ist unermüdet im Wohl- thun und scheint dies als ihren höchsten Lebensberuf anzusehen.“ Als sie am 14. Juni 1854 in Berlin starb, folgte die ganze Stadt ihrem Sarge und unzählige Thränen der Armen flossen am Grab 2 1 am

292 A. Niggli. (6 ihrer engelgleichen Beschützerin. Noch mehr denn ihr Mann war sie für Musik und Poesie eingenommen, stand in lebhaftem Verkehr mit den litterarischen und künstlerischen Koryphäen der Zeit und schwärmte besonders für Klopstock und Schiller. Dem ersten Sohn Jakob folgten drei weitere: Heinrich, geboren 1794, dessen Name nicht weiter bekannt wurde, Wilhelm, geb. 4. Feb. 1797, gestorben 1850 als Geh. Kommerzienrath in Berlin, ein ebenso trefflicher Astronom wie Kaufmann, der mit einem Freunde Mädler auf der selbsterbauten Sternwarte im Thiergarten unermüdlich Beobachtungen anstellte und außer einer vorzüglichen Mondkarte verschiedene wissenschaftliche Abhandlungen veröffentlichte, endlich Michael Beer, geb. 17. Aug. 1800, der feinfühlige Dichter des „Paria“ und „Struensee“, der intime Freund. Immermanns, den der Tod bereits am 22. März 1833 in München wegraffte. Schon in frühester Jugend trat Meyerbeers Neigung für die Tonkunst zu Tage. Einmal gehörte Melodien spielte er mit in- stinktiver Sicherheit auf dem Pianoforte nach, während die linke Hand die entsprechenden Harmonien zusammensuchte. Mit Kin- der-Instrumenten zu spielen, war eine Herzenslust. Vier Jahre alt organisierte er aus seinen Spielkameraden ein Orchester mit Trommel, Pfeifen, Becken u. j. w., kritzelte demselben Noten vor und gerierte sich als Direktor. Im fünften Jahre erhielt er den ersten Klavierunterricht und bald darauf unterwies ihn der als Lehrer geschätzte Franz Lauska auch in der Harmonielehre. Nach- dem der Siebenjährige durch eine Fertigkeit in verschiedenen Ge- sellschaften Bewunderung erregt, spielte er den 14. Oktober 1800 in einem Patzig'schen Konzerte Mozarts Dmoll-Konzert sowie Va- riationen von Lauska mit glänzendem Erfolg. Am 15. Febr. 1801 ließ er sich in einem Konzert des Kammermusikus Franz Tausch, am 17. Dec. gleichen Jahres in dem des Kammermusikus Seidler hören und veranlaßte den anwesenden Abbé Vogler zu der Auße- rung: „Dieser Knabe wird dereinst ein großer Musiker werden“. Als Muzio Clementi (neben Duffek und J. B. Cramer der erste Kla- viermeister der Zeit) 1802 auf einer Geschäftsreise nach Berlin kam und einige Monate bei der gastfreundlichen Meyerbeerschen Familie logierte, erhielt Jakob auch von ihm eine Anzahl fördernder Lektio- nen. Für seine allgemeine wissenschaftliche Ausbildung sorgte ein protestantischer Hauslehrer, der außer dem Hebräischen und den

7 Giacomo Meyerbeer. 293 klassischen Sprachen Französisch und Italiänisch sowie geschicht- liche Studien mit ihm trieb und ihn nach seiner Eltern Willen über die konfessionellen Schranken auf die Höhe freier Humani- tät erhob. Meyerbeers erste Kompositionsversuche, darunter eine Kantate für des Vaters Geburtstag, fallen gleichfalls schon in diese Zeit. Von einem gereiften künstlerischen Geschmack, wie der be- wunderungswürdigen Technik, die er sich durch unablässiges, täglich sieben- bis achtstündiges Arbeiten angeeignet, legten zwei Konzerte Zeugnis ab, die er am 17. Nov. 1803 und 2. Januar 1804 im königlichen Schauspielhause gab. Nachdem ihn dann Karl Fr. Zelter eine Zeit lang im Generalbaß unterrichtet, auch einen Eintritt in die Singakademie (16. Juli 1805) veranlaßt hatte, ging er 1806 von dem wenig anziehenden, moros-derben Freunde Goethes zu dem liebenswürdigen königl. Kapellmeister Bernhard Anselm Weber über, deffen Lehrbegabung übrigens gleichfalls keine bedeutende war. Eine als Studie ausgearbeitete Fuge, die der Schüler damals auf Webers Veranlassung an Abbé Vogler in Darmstadt sandte, erhielt er nach mehreren Monaten mit einem in drei Abschnitte gegliederten Lehrbuch über die Fuge zurück. Der seltsame Gelehrte, in dem sich mit tiefem Wissen phantastische Bizarrerie unzertrennlich verband, hatte die Schrift speziell zu diesem Zwecke verfaßt, bezeichnete übri- gens Meyerbeers Arbeit als mehr fleißig denn reif und empfahl ihm gründlichere methodische Studien. – Als dann Meyerbeer dem Meister nach einiger Zeit eine zweite, in achtfacher Gestalt aus- gearbeitete Fuge zur Durchsicht schickte, ward ihm eine überaus herzliche, sein Talent freudig anerkennende Zuschrift zu Theil, welche mit den Worten schloß: „Die Kunst eröffnet Ihnen, junger Mann, eine große Zukunft; kommen Sie zu mir nach Darmstadt. Sie sollen wie ein Sohn des Hauses gehalten werden und an der Quelle den Durst nach musikalischen Kenntnissen löschen.“ – Die- jem Ruf vermochte Meyerbeer nicht zu widerstehen. Anfangs April 1810 traf er bei Vogler ein,

der ihn zum Zwecke möglichst um- faffenden Unterrichtes in Kost und Logis aufnahm, während seine etwas früher in Darmstadt angelangten Studiengenoffen Carl Maria von Weber und der Tiroler Joh. Baptist Gänsbacher ihren Ver- hältnissen entsprechend eine bescheidene Privatwohnung beim Metzger Klein in der Ochsengaffe bezogen hatten. Rasch bildete sich ein herzliches Verhältnis zwischen den talentvollen Jünglingen, und

294 A. Niggli. (8 trotz der sehr verschiedenartigen künstlerischen Richtung, welche We- ber und Meyerbeer einschlagen sollten, blieben sie bis zu des Ersteren Tod aufrichtige Freunde. Früh Morgens schon trafen die Musiker in der Messe zusammen; dann wurde auf der Or- gel improvisiert, und Klavier um die Wette gespielt, wobei den jungen Feuergeistern die Melodien förmlich aus den Fingern ström- ten, bis in die Nachmittagsstunden hinein theoretisch gearbeitet, Abends endlich in der Konferenzstunde die gelösten kontrapunktischen Auf- gaben oder freien Kompositionen durchgenommen, kritisiert und ver- beffert. Aber auch an Stunden fröhlicher Geselligkeit, gemeinschaft- lichen Ausflügen auf der schönen Bergstraße, nach Mannheim und Heidelberg fehlte es nicht, und während der stillere, an feinere Um- gangsformen gewöhnte Meyerbeer die burschikose Genialität, das kecke Auftreten seiner Kameraden bewunderte, verschlangen diese den russischen Kaviar und die pommerschen Gänsebrüste, welche Papa Beer von Berlin gesandt, nicht weniger gierig als die köstlichen Bibliothekschätze ihres jungen Freundes. Für Voglers 61. Ge- burtstag wurde gemeinsam eine Kantate, für das Hoftheater in Wiesbaden eine kleine Oper „Der Proceß“ komponiert, die indeß nicht zur Aufführung gelangte. Daneben schrieb Meyerbeer eine Reihe von Palmen und Kanzonetten, sowie in den Monaten März und April 1811 die umfangreiche Kantate: „Gott und die Natur“. Nach der erfolgreichen Aufführung der letzteren in Darm- stadt ernannte ihn der Großherzog Ludwig I. zu einem Hofkompo- nisten. Auch in Berlin wurde die Kantate am 8. Mai 1811 im Beisein Meyerbeers sowie eines mit dorthin gereisten Freundes Carl Maria von Weber durch Zelter und B. A. Weber mit Bei- fall reproducirt, obschon der Stil des Werkes schulmäßig streng und trocken ist, manche Nummern zudem eine mehr weltliche Geistes- stimmung denn tiefe Religiosität verrathen. Originelle und packende Melodien fehlen auffälligerweise fast gänzlich darin, während ein- zelne Scenen, wie die Schilderung des werdenden Lichtes, des wo- genden Meeres, der Todtenauferstehung u. w., des Komponisten Begabung für dramatische Charakteristik deutlich verrathen. Von weiteren Arbeiten der Darmstädter Lehrjahre sind noch zu erwähnen die warmempfundenen sieben Klopstock'schen Gesänge für vier Stim- men mit Pianofortebegleitung ad libitum, eine Anzahl ein- und mehrstimmige Lieder, Tänze und Variationen für Klavier sowie

9] Giacomo Meyerbeer. 295 das Monodram: »Les amours de Thevelinda« für Sopran, Chor und obligate Klarinette. Nachdem schon 1810 eine Operette Meyer- beers „Der Fischer und das Milchmädchen“ anonym und ohne be- sonderen Erfolg über die Berliner Bühne gegangen war, wurde die letzte Zeit des Darmstädter Aufenhaltes fast vollständig durch die Komposition seiner ersten ernsten Oper „Das Gelübde des Jephtha“ ausgefüllt, zu der ihm A. von Schreiber ein ziemlich plumpes und unbehilfliches Libretto geliefert. Der Tondichter hatte gehofft, das Werk, das er unter Voglers kritischen Einfluß aufs sorgsamste aus- gearbeitet, in Darmstadt auf die Bühne zu bringen. Doch gelang ihm dies nicht; dagegen wurde die Oper von der Hofbühne in München angenommen und Meyerbeer eingeladen, selbst die letzten Proben und die ersten Aufführungen zu leiten. So nahm er denn von seinem Lehrer, der seinerseits eine nochmalige Rückkehr nach Darmstadt für zwecklos erklärte, Abschied und begab sich nach der Isarstadt. Trotz der guten Besetzung sämmtlicher Rollen und des vortrefflichen Münchener Orchesters vermochte indes die Oper nicht durchzuschlagen. Die Kenner rühmten den Ernst der künstlerischen Gesinnung, der sich darin aussprach, den sorgfältig gearbeiteten Satz, die feine Instrumentation. Die Massen ließ das akademisch regelrechte aber gesangsarme und effektlose Werk kühl. Besser als dem Opernkomponisten erging es in München dem Virtuosen Meyer- beer, dessen Klavierspiel und Improvisation höchste Verwunderung erregten, und Carl Maria von Webers Wort, ein Freund dürfe sich den größten Pianisten der Zeit zur Seite stellen, rechtfertigten. In München wurde unterm Tonkünstler vom dortigen Hoffschau- spieler und Regisseur Wohlbrück der Text zu einer zweiaktigen komi- schen Oper „Alimelek, Wirth und

Gast, oder: Aus Scherz Ernst“ an- erboten, deren Gegenstand die bekannte Geschichte von dem erwachten Schläfer aus Tausend und Einer Nacht bildet. Meyerbeer, hoffend es werde ihm mit einem heiteren Sujet beffer gelingen denn mit einem oratorienhaft-biblischen Libretto, ging darauf ein. Doch sollte er auch diesmal einen Fehlgriff thun, da eine stets zur Reflexion geneigte, pathetisch-ernsthafte, schwerflüssige Natur eben so wenig eine komische Ader besaß wie Spohr und wie sein späterer großer Rivale Richard Wagner. Die Oper entstand während des ereig- mischweren, für Deutschland ruhm. uud thränenreichen Jahres 1813, das sich zu humoristisch heiteren Schöpfungen ohnehin nicht

296 A. Niggli. (10 sonderlich geeignet erwies, und erlebte ihre erste Aufführung zu Stuttgart. Auch diesmal wurden die kunstvollen Formen, die treffende Deklamation, die schön abgestufte Orchesterfärbung von den Fachleuten gelobt; das große Publikum aber vermochte die Oper nicht zu fesseln. Inzwischen hatte Meyerbeer eine Kantate „Der Götterbesuch“ zur Feier des Geburtstages seiner Mutter, 10. Febr. 1813, ferner ein Stabat mater, Tedeum und Miserere komponiert und mitten in der patriotischen Bewegung der Befreiungskriege am 12. Okt. 1813 den Psalm „Gott ist mein Hirt“ für 2 Chöre und 5 Solostimmen in der Berliner Singakademie zur Aufführung ge- bracht. – Da „Alimelek“ nach dem Stuttgarter Début vom Kärnt- nerthortheater verlangt wurde, reiste der Komponist aus der Wür- tembergischen Residenz direkt nach Wien, wo bereits der denkwürdige Kongreß begonnen hatte. Unmittelbar nach seiner Ankunft hörte er den bewunderten Meister des Klavierspiels Joh. Nepomuk Hum- mel und trug einen so tiefgehenden Eindruck davon, daß er sofort die eifrigsten pianistischen Studien unternahm, um sich die Vorzüge Hummels, einen Fingersatz, die Sauberkeit eines Anschlags, die Eleganz seiner Phrasierung anzueignen. Bald darauf trat er in einem selbständigen sowie in einer Reihe von Konzerten auf, die er gemeinsam mit der Sängerin Harles und dem Klarinettisten Bär- mann, dem trefflichen Freunde Carl Maria von Webers, arrangiert hatte und erregte durch eine Virtuosität solche Bewunderung, daß sogar ein Ignaz Moscheles Bedenken trug, sich neben ihm hören zu lassen. Außer verschiedenen für ein öffentliches Spiel bestimm- ten und nie edierten Klavierkompositionen, Konzerten, Variationen und Rondos schrieb er in Wien, dem Geiste der Zeit seinen Tri- but zollend, „Das Königslied eines freien Volkes“ von Gubitz und Arndts „Deutsches Vaterland“ für Männerstimmen und Blechinstru- mente nieder. Doch sollte dem ehrgeizigen, beifallsüchtigen, nervös- empfindlichen Jüngling auch in der österreichischen Kaiserstadt eine bittere Enttäuschung nicht erspart bleiben. Am 20. November 1814 erlebte sein vielfach umgeänderter „Alimelek“ nach ziemlich überstürzten Proben unter dem Titel „Die beiden Kalifen“ die erste Aufführ- rung. Das Wiener Publikum, das im Theater vor Allem aus pikanten Sinnenkitzel, eine üppige Unterhaltung für Ohr und Auge suchte, fand die deutsch-gründliche Oper langweilig und un- genießbar, und die Aufnahme war daher einem förmlichen Fiasko

11) Giacomo Meyerbeer. 297 zum Verwechseln ähnlich. Nur dem Freunde Carl Maria von Weber sollte es etwas später, 1815, gelingen, das Werk, „deffen feine Nüancen fast den Ensemblevortrag eines Quartettes verlang- ten“ (Webers Auffatz über „Alimelek“ den 3. Oktober 1815), län- gere Zeit auf der Bühne von Prag zu erhalten. – Nach den übereinstimmenden Angaben der Meyerbeerbiographen war es Hof- kapellmeister Salieri, der den niedergeschlagenen Komponisten auf richtete und ihm empfahl, sich für einige Zeit nach Italien zu be- geben, und in der Schule der dortigen Tonsetzer stimmgerecht und dankbar schreiben zu lernen. Meyerbeer entschloß sich, dem Rath des erfahrenen Maestro zu folgen, reiste indes 1815 zunächst nach Paris, damit er auch die dortigen Musikzustände näher kennen lerne. Hatte er doch schon 1813 eine für die französische Bühne bestimmte Oper „Robert und Elise“, gewissermaßen ein Präludium seines „Robert der Teufel“, komponiert und ihr eben jetzt eine zweite „Der Junggeselle von Salamanka“ folgen laffen, die übrigens beide unaufgeführt blieben. Mehrere Monate studierte er zu Paris französische Tonkunst und Litteratur und brach erst Anfangs 1816 nach Venedig auf. Er gerieth hier mitten in den Taumel hin- ein, welchen Rossinis neue Karnevalsoper „Trancredi“ bei den sangesfrohen, leicht entzündlichen Südländern erzeugte. Hier bot sich ihm nun Gelegenheit, an der Quelle die Grazie und sinnliche Schönheit italiänischer Melodik, aber auch das elastisch-beflügelte, farbenbunte Treiben italiänischen

Volkslebens kennen zu lernen. Rasch fand er sich in Land und Leute, studierte Rossinische Parti- turen bis zum Auswendiglernen, vertiefte sich mit unermüdlichem Eifer in die Gesangsschulen der wälischen Meister. Von der Um- wandlung, die sich in einem ganzen Wesen vollzog, spricht er selbst in einem Brief vom Jahre 1856 an einen Biographen. Dr. Schucht mit folgenden Worten: „Ganz Italien schwelgte damals in einem süßen Wonnetaumel, es schien, als ob die ganze Nation endlich ihr langersehntes Paradies gefunden und nun nichts mehr zu ihrem Glück bedürfe, als Rofinische Musik. Ich ward so ganz unwill- kürlich in das süße Tongewebe gezogen und in einen Zaubergar- ten gebannt, aus dem ich nicht entrinnen wollte und nicht entrin- nen konnte. Alle meine Gefühle und meine Gedanken wurden italienisch; nachdem ich ein Jahr dort gelebt hatte, kam ich mir vor, als sei ich ein geborener Italiener. Ich war durch die herr-

298 A. Niggli. (12 liche Naturpracht, durch italienische Kunst und heiteres geselliges Leben vollständig akklimatisiert worden und konnte demzufolge auch nur italienisch denken, italienisch fühlen und empfinden. Daß eine solche totale Umstimmung meines geistigen Lebens den wesent- lichten Einfluß auf meine Kompositionsweise haben mußte, ist selbst- verständlich. Ich wollte nicht Rossini nachahmen und italienisch schreiben, wie man annimmt, sondern ich mußte so komponieren, wie ich gethan, weil mich mein Inneres dazu trieb". Und vielleicht noch prägnanter bezeichnet er die Reaktion, welche Italien gegen seine bisherige verstandeskühle, deutschnüchterne Produktionsweise bei ihm hervorrief, mit folgenden Zeilen eines Briefes an den näm- lichen Dr. Schucht vom 15. Dec. 1856: „Daß ich mich in der von Ihnen geschilderten, zweiten Phase meiner Produktivität der italienischen Melodik mehr zuneigte, wird man begreiflich finden, wenn man erwägt, daß ich von meinen Lehrern zu streng in den kontrapunktischen Verstandesarbeiten festgehalten wurde. Es war eine Evolution meiner Natur; das bisher durch die polyphonen Rechenexempel unterdrückte Gefühlsleben ward durch die italieni- schen Zephyrlüfte und Nachtigallenmelodik nicht nur erweckt, sondern auch zur Thätigkeit, zur Manifestation einer selbst sollicitiert. Frei- lich, ein Umschlag ins entgegengesetzte Extrem, jedoch hervorgegan- gen aus Studienrichtung und Lebensgang." So trat er denn nach nahezu zweijähriger Vorbereitung 1818 mit der opera semi-seria »Romilda e Costanza« zum ersten Male vor das italiänische Publikum. Das frisch erfundene, melodiöse Werk wurde den 19. Juni im Teatro nuovo zu Padua jo günstig aufgenommen, daß er den Auftrag erhielt, für den nächsten Kar- neval in Turin Metastasio's beliebtes Opernbuch, »Semiramide riconosciuta«, zu komponieren. Und noch während er hiemit be- schäftigt war, lud ihn die Direktion des Teatro Benedetto zu Ve- nedig ein, eine zweiaktige tragische Oper »Emma di Resburgo, Text von Rossi, für die Lagunenstadt zu schreiben, so daß er nun auf einmal Arbeit die Fülle hatte. Der Erfolg der Turiner Oper beim Karneval 1819 war ein höchst ehrenvoller, derjenige der „Emma von Roxburgh" in Venedig der denkbar glänzendste, obschon ihr das Teatro Fenice in Rofinis »Eduardo e Cristina« eine gefährliche Nebenbuhlerin entgegenstellte. Da ihn die venetianische Stadt- behörde um ein Autograph für ihr Archiv bat, hinterließ ihr Meyer-

13) Giacomo Meyerbeer. 299 beer die Originalpartitur des Tonwerkes, das rasch auch jenseits der Alpen bekannt wurde und zahlreiche Freunde fand. Die ern- ster gesinnten deutschen Musiker, Carl Maria von Weber voran, bedauerten freilich den Abfall ihres Genoffen von der heimischen Kunst tief genug. Am 26. Jan. 1820 hatte Weber die mit rüh- render Selbstverleugnung sorgfältigt vorbereitete Oper auf die Dresdener Bühne gebracht und Tags darauf schrieb er an Lichten- stein: „Mir blutet das Herz, zu sehen, wie ein deutscher Künstler, mit eigener Schöpfungskraft begabt, um des leidigen Beifalls der Menge willen zum Nachahmer sich herabwürdigt. Ist es denn gar so schwer, den Beifall des Augenblicks, ich sage nicht, zu verachten, aber doch nicht als Höchstes anzusehen?" – Inzwischen fuhr unser Maestro fort, die Ohren der dankbaren Italiäner mit seinen gefälli- gen Melodien zu kitzeln. 1820 bestellte die Mailänder Scala die Oper »Margherita d'Anjou, Text von Rossi, bei ihm und schon am 14. Nov. genannten Jahres ging das Werk unter jubelndem Beifall über die Bretter des berühmten Theaters. Etwas weniger glücklich war Meyerbeer mit der für den Mailänder Karneval des Jahres 1822 bestimmten Oper »L'Esule di Granada, die er theilweise im Haus des eben so

gastfreundlichen wie kunstsinnigen Lord West- moreland, Attachirten der englischen Gesandtschaft zu Mailand, nie- derschrieb. Gerade weil das Werk nicht so leichtfertig hingeworfen, gründlicher durchgearbeitet und modulationsreicher ist, sprach es die Südländer, welche wie in Mozarts Schöpfungen Philosophie darin witterten, weniger an, obschon die Hauptrollen mit der Pisaroni und dem Bassisten Lablache besetzt waren. Im gleichen Jahre 1822 begab sich Meyerbeer nach Rom, wo ihm Abt Baini die Schätze der päpstlichen Bibliothek erschloß und wo er nach Herzenslust in den Kunstdenkmälern des Alterthums schwelgte. Für die Sängerin Caroline Bafi begann er einen „Almanzor“ zu schreiben, der sich indeß unter dem Einfluß der ewigen Stadt nicht recht in die mo- derne Opernschablone fügen wollte. Er siedelte daher nach Neapel über, kam indes hier vom Zauber der Natur umstrickt vollends nicht zu ersprießlicher Arbeit. Doch schied er mit dem Versprechen, der Bühne von San Carlo binnen Jahresfrist eine Oper zu liefern und kehrte im Mai 1824 nach Berlin zurück. Die Aufführung einer für letzteres verfaßten deutschen Operette „Das Brandenbur- ger Thor“ kam nicht zu Stande; dagegen komponierte er fleißig an

 der zweiaktigen heroischen Oper »Il Crociato in Egitto«, wozu er den Auftrag bei der Durchreise in Venedig erhalten hatte. Dem glückverwöhnten Maestro gab man in der Heimat deutlich genug zu verstehen, daß sein italiänischer Lorbeer auf deutschem Boden nicht schwer wiege, ja, daß sein Rofinismus kaum höher als eine ephe- mere Modethorheit gewerthet werde. Mit sehr gemischter Empfin- dung verreiste er daher schon im Oktober 1824 abermals nach Süden, verlebte einen „schönen Tag“ bei Carl Maria von Weber zu Dres- den und fuhr dann über Triest nach Venedig, wo das Studium des „Kreuzfahrers“ mit den besten Kräften, wie Veluti, Crivelli, Bianchi und Madame Méric-Lalande bereits begonnen hatte. Am 16. Dec. 1824 erlebte die Oper ihre erste Aufführung und rief einen solchen Sturm des Beifalls hervor, daß sie sofort wiederholt werden mußte und die ganze Saison beherrschte. Wie weithin sie Meyerbeers Ruhm verbreitete, beweist die Thatsache, daß ihn Don Pedro III. von Brasilien 1831, nach der Reproduktion des Werkes in Rio Janeiro durch italiänische Sänger, zum Ritter des Süd- sternordens ernannte. In der That stellt sich der „Crociato“ als Meyerbeers beste Arbeit aus seiner italiänischen Periode dar und bedeutet besonders nach der Seite des Dramatischen hin einen ent- schiedenen Fortschritt. Nicht als ob der Formalimus der opera seria, die periodisch gegliederte Arie, das Überwuchern anmuthigen aber charakterlosen Solo-Gesanges, das Koloraturunwesen darin schon völlig überwunden wären; aber doch wechseln bereits mit den stereotypen Formen der italiänischen Oper, an denen Meyer- beer z. B. noch in der „Emma von Roxburgh“ unverrückt festhält und die jede dramatische Entwicklung ausschließen, freier, mehr dekla- matorisch gehaltene Scenen. Die handelnden Personen sind schär- fer individualisiert, Figuration nnd Begleitung reicher, das Instru- mentalkolorit kräftiger und mannigfaltiger abgestuft. Es ist der Übergang von der sich selbst genügenden lyrischen Melodik, welche der Komponist im Gegensatz zum trockenen Schulstil einer ersten deutschen Periode jenseits der Alpen gepflegt, zur dramatischen Darstellungsweise seiner späteren Werke. Meyerbeer selbst fühlte, daß er den italiänischen Standpunkt überwunden, daß er zu An- derem denn zu dem zweifelhaften Ruhm berufen sei, ein talentvol- ler Nachahmer Rossinis zu heißen. „Der vergnügte Rausch italie- scher Sinnenlust,“ sagt Heine treffend, „konnte einer deutschen Natur

 nicht lange genügen. Ein gewisses Heimweh nach dem Ernst des Vaterlands ward in ihm wach; während er unter wälschen Myrten lagerte, beschlich ihn die Erinnerung an die geheimnisvollen Schauer deutscher Eichenwälder; während südliche Zephire ihn umkosten, dachte er an die dunklen Choräle des Nordwinds.“ So schlug er denn eine Reihe weiterer Gesuche der bedeutendsten italiänischen Büh- nen um Lieferung neuer Opern standhaft ab, bereiste mit seiner ge- liebten Mutter, welche zum Karneval 1825 nach Venedig gekommen war, nochmals das Land seiner jugendlichen Triumphe und kehrte im Sommer genannten Jahres nach Berlin zurück. Der Tod ei- nes Lehrers Lauska (21. März 1825), besonders aber derjenige sei- nes Vaters Herz Beer im Oktober 1825 trugen wesentlich dazu bei, den Künstler ernster zu stimmen, sein ganzes Wesen zu vertiefen. Holdesten Trost für einen Schmerz fand er übrigens in der erwi- derten Liebe zu einer Cousine Mina Moffon,

einem eben so an- muthigen, wie feingebildeten Mädchen, mit der er sich, dem Zureden der Mutter folgend, um diese Zeit verlobte und die er nach Ablauf des Trauerjahres 1827 als Gattin heimführte. Sie gebar ihm fünf Kinder, von denen die beiden ersten zu Meyerbeers unsäglichem Herzeleid ganz jung starben, während drei verehelichte Töchter die Eltern überleben sollten. Noch 1825 hatte sich eines der bedeutendsten Ereigniffe in der Entwicklungsgeschichte unseres Komponisten vollzogen, seine Übersiedlung nach Paris, dem damaligen Centrum des musikali- schen und künstlerischen Lebens in Europa. Bald nach der Auf- führung des „Kreuzfahrers“ in Venedig war derselbe auf das Re- pertoire der italiänischen Oper zu Paris genommen worden. Der Intendant der letzteren, Herr von Larochefoucauld, und ein arti- stischer Direktor Giacomo Rossini luden Meyerbeer dringend ein, zur Leitung des Werkes nach der französischen Hauptstadt zu kom- men. Im Dezember 1825 folgte er dem schmeichelhaften Ruf, bezog im Hotel Bristol, Rue Vivienne, eine elegante Wohnung, die rasch ein Verkehrsmittelpunkt der bedeutendsten Künstler wurde, und begann die Proben des „Crociato“ zu dirigieren. Obschon sämmtliche Rollen mit Kräften ersten Ranges besetzt waren, Armando von der Pasta, die Palmide von der Mombelli, Aladin von Levasseur, Adrian von Donzelli gesungen wurde, schlug die Oper bei Weitem nicht in dem Maß durch wie auf italiänischen Bühnen. Meyerbeer

 hatte daher vermehrten Grund, den mit seinen italiänischen Arbeiten verfolgten Weg aufzugeben, vor Allem aber die Geschmacksrichtung, den nationalen Stil der Franzosen wie die veränderte geistige Strö- mung der Zeit überhaupt genauer zu erforschen. Er that dies durch eine Reihe von Jahren, während der man ihn vom Genuß- leben der französischen Hauptstadt völlig absorbiert glaubte, mit jener Unermüdlichkeit und zähen Energie, die ihm bis zum Tode eigen blieb. Den besten Wegweiser für sein eigenes Verhalten gaben ihm die Erfolge, welche um dieselbe Zeit andere Künstler auf dem näm- lichen oder verwandten Gebieten davontrugen. Während im ro- mantischen Deutschland Carl Maria von Weber und Louis Spohr melodische Schönheit mit deutscher Gemüthstiefe vermählt, aber auch jene Kunst des Lokalkolorites ausgebildet hatten, die uns im „Frei- schütz“ wie kühler Waldesodem überschauert, brachte der Franzose Auber das Nationalleben einer Landsleute, ihre bewegliche Grazie, ihre heitere Sinnenlust zu packender Darstellung auf der Bühne. Keck hingeworfene Melodien, scharf pointierte Deklamation, elastische Rhythmik, eine glänzende Orchesterbehandlung waren die Vorzüge, welche Aubers komische Opern zu Lieblingen seines Volkes machten und trotz der Flüchtigkeit der Faktur, trotz der Oberflächlichkeit der Charakterzeichnung heute noch ihren Reiz ausüben. Aber auch auf dem Gebiet der heroisch-tragischen Oper sollte der Komponist eben jetzt einen Meisterwurf thun. 1828 erschien die „Stumme von von Portici“, ein Werk von hinreißendem Pathos, mit Bewunde- rungswürdigem Geschick in die Lokalfarben des Südens getaucht, der unmittelbare Vorläufer der Julirevolution. Und als hätte das romantische Fieber, die Gier nach pittoresken Situationen selbst den Sybariten Rossini, den finnbestrickenden Sänger der sogenannten Restaurationsepoche angesteckt, schrieb dieser zur nämlichen Zeit an seinem „Wilhelm Tell“, um sich 1830 mit diesem lebenswarmen Tongemälde der Schweiz von einer ganz neuen Seite zu zeigen, zugleich aber auch eine Thätigkeit als Opernkomponist für immer zu beschließen. Lag somit die Vorliebe für das Romantisch-stimmungsvolle wie für das Lokal- und National-charakteristische gerade damals in der Luft, so mußte man es von vornherein einen glücklichen Griff nennen, als der französische Dichter Delavigne, mit dem sich Meyer- beer wegen eines Operntextes in Verbindung gesetzt, einen Stoff

 aus dem französischen Mittelalter, der Blüthezeit des Ritter- und Klosterwesens, in Vorschlag brachte. Robert, der Sohn des Teufels, der alle Mädchen verführt hat, wird durch edle Frauenliebe, durch die heiligen Gesänge der christlichen Religion gerettet und einem würdigeren Dasein zurückgegeben. Sämmtliche dramatische Lieblings- themen der Romantik waren hier, wie Riehl („Musikalische Charak- terköpfe“) treffend bemerkt, gewissermaßen zu einem Gesammtbild verbunden, etwas Faust, etwas Don Juan, etwas Freischütz, etwas Zampa. Menschen und Dämonen ringen um den Sieg; dem jce- nischen Prunk erschien von vornherein der weiteste Spielraum er- öffnet. So viel Anziehungskraft der Stoff

auf den Komponisten ausübte, wollte er sich indes doch nicht an die Arbeit machen, ohne voreerst das Visum einer höheren Autorität eingeholt zu haben. Er wandte sich daher an Scribe, den gefeierten Hauptvertreter der da- maligen excentrischen Romantik, den unerschöpflichen Erfinder auf regender Situationen und pikanter Gegensätze, den Meister des dramatischen oder richtiger gesagt des drastischen Effektes, dessen specifische Begabung die auffälligste Wahlverwandtschaft mit Meyer- beer's Talent aufweist. Scribe erklärte nach Prüfung der Textvor- lage, nur unter der Bedingung als Mitautor auftreten zu können, daß das ursprünglich für die Opéra comique berechnete, mit hu- moristischen Episoden und gesprochenem Dialog ausgestattete Buch für die große Oper umgestaltet und der heroisch-pathetische Stil konsequent festgehalten werde. Delavigne und Meyerbeer gaben ihre Zustimmung und so entstand denn unter Scribes entscheidendem Einfluß nach Überwindung zahlloser Schwierigkeiten jenes Mon- strum von Phantastik, Schwulst und Unnatur, aber auch packender Situations- und Charaktermalerei, glänzender Diktion, hinreißenden Effekten, das uns heute als Libretto des „Robert" vorliegt. Mit Feuereifer machte sich Meyerbeer an die Arbeit und überreichte das vollendete Werk der Direktion der großen Oper wenige Tage vor Ausbruch der Julirevolution. In dieser hocherregten Zeit wagte man indeß nicht, den Versuch mit einem so kostspieligen Ausstat- tungsstück zu machen. Monate verfloffen; bereits beabsichtigte der Komponist seine Arbeit gänzlich zurückzuziehen, als Dr. Verron, welcher das von der Civilliste gestrichene Operninstitut auf 1. Juli 1831 für eigene Rechnung übernommen hatte, sich verbindlich machte, sofort mit den Proben zu beginnen. Doch verzögerte sich die erste

 Aufführung bis zum 22. Nov. 1831, so daß Meyerbeer Zeit ge- nug fand, die ursprünglich einer Baritonstimme zugedachte Rolle Bertrams für den trefflichen Bassisten Levasseur gänzlich umzuarbei- ten und jämmtliche Rollen dem Personal aufs sorgfältigste einzu- studieren. – Trotz verschiedener störender Zwischenfälle fand die Oper eine begeisterte Aufnahme und mußte am 24. Nov. wiederholt wer- den. Kaum weniger denn die emphatischen Beifallsbezeugungen erfreute Meyerbeer der Besuch seiner Mutter, welche ohne sein Wi- jen an dem bedeutungsvollen Tage in Paris eingetroffen war, um nach Beendigung der Darstellung den ruhmgekrönten Sohn in die Arme zu schließen. In seinem Aufsatz über Scribes und Meyerbeers „Robert den Teufel" vom Jahre 1854 (Gesammelte Schriften Bd. III Fol. 48) hat Franz Liszt vortrefflich dargethan, wie Scribe eine neue Grundlage für das Opernlibretto schuf, wie er an die Stelle des breitergoffe- nen, lyrischen Gefühlsausdruckes die spannende Situation oder, richtiger gesagt, eine Reihenfolge von Situationen setzte. Damit hörten die Pracht der Dekoration, der Luxus der cenischen Einrich- tung, die Ballette, die Maschinerien, kurz die dem Auge gebotenen Herrlichkeiten auf, eine bloße Nebensache, eine je nach den verschie- denen Theaterkräften bald spärlicher bald reichlicher bewilligte Zu- gabe der Oper zu sein: Sie wurden integrierender Bestandtheil, organisches Glied des Werkes und dienten dazu, das Interesse, die malerische Wirkung des jeweiligen Auftrittes zu erhöhen. Von nun an räumte man der Liebe, die bei Metastasio, dem Muster- Librettisten des 18. Jahrhunderts, alles beherrscht hatte, nur noch einen episodischen Platz ein, man trat aus dem Kreis einfacher, individueller Empfindungen heraus, vervielfältigte aber dafür durch Verwerthung reicherer scenicher Stoffe die dramatische Triebfeder. – Bewunderungswürdig wußte sich nun Meyerbeer der principiellen Idee Scribes wie seiner ganzen Produktionsweise anzubequemen. „Dieser Autor" sagt Liszt, „konnte nur von einem musikalischen Genie erfaßt werden, welches im Erforschen der akustischen Effekte, in der Instrumentation, in der Harmonie, in der Anwendung und Kom- bination von Maffen- und Einzelwirkung so erfahren war wie Meyerbeer. Die Vorliebe des letzteren für forcierte oder glänzende, bezaubernde, schwindelerregende Eindrücke glich derjenigen Scribes. Er war ebenso erpicht auf gewaltsame Kontraste, unerwartete An-

 tithesen, schreiende Ungereimtheiten, wie Scribe, bediente sich ebenso gern wie dieser eines gewissen Goldschaums, um der Musik bis dahin fremdgebliebene Hilfsmittel zu gewinnen und sie zu befähi- gen, die Licht- und Schattenseiten des romantischen Dramas jener Epoche auch auf die Oper zu übertragen." Die Entfaltung eines bis

dahin unerhörten scenischen Reichthums bedingte von selbst auch eine Steigerung der musikalischen Effekte, die Anwendung neuer überraschender Kombinationen, unerhörter Hilfsmittel in Orchester und Chören. Denn ohne diesen verstärkten Reiz wäre die Musik relativ bedeutungslos geworden oder wenigstens zu einer nebensächlichen Rolle verurtheilt gewesen. Jene Situations- sucht der Zeit, wie sie sich im Opernlibretto Scribes wiederspiegelt, hatte aber auch die fernere nothwendige Folge, daß der melo- dische Stil, der breit ausgeladene Gesang, der die Opera seria be- herrschte und den eben erst Rossini zu einer glänzendsten Entfal- tung gebracht hatte, aus seiner Alleinherrschaft verdrängt wurde, daß er der pathetisch-deklamatorischen Ausdrucksweise weichen mußte. Denn nur die letztere vermochte der wechselvollen Handlung, den einander überstürzenden Gegensätzen, den wilden Affekten, deren Tummelplatz das Opernbuch wurde, auch musikalisch gerecht zu werden. Meyerbeer, als der vielseitige aber auch kluge Mann, der er war, suchte gewissermaßen eine Versöhnung zwischen den beiden Faktoren, zwischen melodischem nnd deklamatorischem Stil herbei- zuführen, indem er mit der einen Hand koloraturverbrämte Arien ausstreute, wo es sich immer thun ließ, und so dem noch immer weitverbreiteten Kultus der Melodie schmeichelte, während er mit der andern jene leidenschaftlich bewegten, dramatisch beflügelten Scenen schuf, in denen der Gesang gleichsam nicht zu Athem kommt, in denen das Melodische von der fortreißenden Gluth der Deklama- tion verzehrt wird. Aus diesem Verfahren erklärt sich nun der eigenartige Stil oder, richtiger gesagt, die musikalische Stillosigkeit, welche „Robert den Teufel“ kennzeichnet. Vielleicht in keiner andern Schöpfung treten des Komponisten Mängel und Vorzüge gleich präg- nant zu Tage, wie gerade hier, in diesem monströs umfänglichen Ton- werk, das an der Spitze der großen, noch heute auf allen Bühnen be- findlichen Opern Meyerbeers steht. Neben Melodien von bestrickendem Reiz, echt dramatischer Deklamation, einer Rhythmik voll französischer Elasticität, einer glänzenden Orchesterbehandlung treffen wir hier ein 22-

 widerliches Kokettieren mit allen möglichen Formen und Klang- effekten, reichverzierte Arien nach italiänischer Schablone neben raf- finiert einfachen Liedsätzen oder kunstvoll polyphon ausgearbeiteten Partien, das Accompagnement in der einen Gesangsstrophe bloß von einem Soloinstrument bestritten, in der anderen das volle Orchester in Athem haltend, neben Stellen von echter Empfindung und schlagender Charakteristik hohles Pathos und aufgebauschte Phrase. So erscheint es denn erklärlich, daß das Werk feiner be- saitete Künstler, einen Mendelssohn und Schumann, mit Wider- willen erfüllte, während eine zündenden Effekte, ein breiter, echt opernmäßiger Alfrescostil die Massen widerstandslos mit sich fort- riffen. Wie zu Paris war letzteres bei der ersten Aufführung in des Komponisten Vaterstadt Berlin der Fall, wo sich freilich ein Theil des gebildeten Publikums entschieden ablehnend verhielt und wo die schwerfällige Textübersetzung des Dresdner Hofrathes Th. Hell die Federn der Kritik verschärfte. Schon hieraus erklärt sich zur Genüge, weßhalb der ruhmsüchtige, gegen Tadel übermäßig empfindliche Komponist von nun an alle eine Opern zuerst in Pa- ris zur Aufführung brachte. Außerte er doch selbst zu Dr. Schucht, nachdem er das Pariser Sängerpersonal und Orchester als das vor- trefflichste der Welt bezeichnet: „Schon das Factum, daß eine Oper, welche in Paris gefällt, die Runde um die Welt macht, könnte einen Komponisten zur Bevorzugung jener Stadt bewegen. – Während die französischen Kunstrichter stets nur das Lobens- würdige des Werkes rühmend besprechen, alles Schöne und Ge- lungen aufmunternd preisen, die Schattenseiten, die kleinen Verstöße ignorieren oder nur schonend tadeln, während dem beschäftigen sich viele deutsche Kritiker nur damit, Fehler und Schwächen aufzuspüren oder den Autor zu schulmeistern, als hätten die Quintaner vor sich.“ – Inzwischen waren Meyerbeer nach den ersten Aufführungen des „Robert“ von allerhöchster Seite Zeichen der Anerkennung genug ge- spendet worden. Louis Philipp hatte ihn zum Ritter der Ehrenlegion, Friedrich Wilhelm III. zu einem Hofkapellmeister ernannt, welch letztere Stelle freilich einstweilen bloß den Charakter eines Ehren- amtes an sich trug. Im folgenden Jahr 1833 nahm das Institut de France den nach Paris zurückgekehrten Komponisten unter seine Mitglieder auf und die Direktion der großen Oper übertrug ihm die Komposition des wiederum von Scribe verfaßten Hugenotten-

21) Giacomo Meyerbeer. 307 textes. Hier bot sich nun Meyerbeer Gelegenheit, sein Talent an einem geschichtlichen Stoff zu bewähren, die Gestalten der Oper statt auf den phantastischen Nebel mittelalterlicher Sage auf einen bestimmten historischen Hintergrund zu bannen. Schon die Be- geisterung, mit der er zur Lösung der großartigen Aufgabe schritt, verbürgte seinen Beruf für dieselbe. Während die Arbeit im besten Gange war, erkrankte seine Frau an einem Brustübel, welches einen längeren Aufenthalt in Italien nöthig machte. So wurde die Voll- endung der Oper über den festgesetzten Termin hinaus verzögert und Meyerbeer, der sein Werk um Alles nicht überstürzen wollte, der bei der Detailvollendung einer Schöpfungen stets die Sorgfalt und Angstlichkeit selbst war, fand sich veranlaßt, die bedungene Konven- tionalstrafe von 30 000 Fr. zu bezahlen. Die Direktion wollte sogar das Textbuch überhaupt zurückziehen und ließ sich erst, als kein anderer Komponist dafür gefunden werden konnte, auf die Gestat- tung einer weitern Zeitfrist ein. Später, als die „Hugenotten“ ihre Probe glänzend bestanden hatten, erstattete die übrigens Meyerbeer die 30 000 Fr. zurück. Noch während die Komposition im vollen Gange war, hatte dieser bedeutsame Veränderungen am Libretto durchgesetzt, indem der ursprünglich unter den Hauptpersonen figu- rierende Admiral Coligny beseitigt und dafür der hugenottisch-glau- benseifrige Soldat Marcel eingeschoben wurde. So kam denn endlich am 29. Februar, dem Schalttag des Jahres 1836, die erste Aufführung zu Stande, mit dem trefflichen Nourrit (der schon den Robert kreirt) als Raoul, Mademoiselle Falcon als Valentine, Le- vaffeur als Marcel. Im umgekehrten Verhältnis denn bei „Robert dem Teufel“ ging diesmal die Kritik mit begeisterter Lobpreisung des Werkes voran. Die französischen Beurtheiler wurden nicht müde, den Reichthum dramatischen Lebens, die Fülle individueller Charak- teristik, die Meisterschaft hervorzuheben, mit welcher Meyerbeer den geschichtlichen Hintergrund seiner Oper, den wilden Glaubenskampf des 16. Jahrhunderts, zur Darstellung gebracht. Und selbst dasjenige, was uns in Meyerbeers Werken heute am meisten stört, die Ver- mengung aller möglichen Stilelemente wurde ihm damals zum Ruhm angerechnet. „Von Frankreich,“ schreibt Heinrich Heine, auf den kos- mopolitischen Charakter der „Hugenotten“ als besonderen Vorzug hin- weisend, „von Frankreich hat Meyerbeer eine Grazie, die Klarheit, den Sinn für harmonische Anordnung, von Deutschland einen 2 2 Mr

308 A. Niggli. (22 überzeugungsvollen Ernst, den Sinn für das Unendliche, und über all diese Gaben gießt die Sonne Italiens ihre melodischen Fluthen.“ – Solch emphatisches Lob, welches übersieht, daß gerade die drei- fach zusammengeschweißte Manier den einheitlichen künstlerischen Stil verunmöglicht, erscheint nun freilich ebenso unpaffend und einseitig, wie etwa die negative Kritik Richard Wagners, der seinem Kollegen nicht bloß das künstlerische Gewissen, sondern sogar allen geschicht- lichen Sinn abspricht und behauptet, er habe das historische Gewand der Oper bloß deshalb gewählt, weil es sich nach Klima und Zeit- alter aufs bunteste wechseln ließ, weil es ihm Gelegenheit bot, durch verstärkte Effekte, namentlich das Hereinziehen der Kirche ins Thea- ter auch auf diesem Gebiet den Dekorationsmaler und Theater- schneider auszustechen. – Dem unbefangenen Blick stellen sich die „Hugenotten“ als Meyerbeers bedeutendste Schöpfung, als diejenige Oper dar, in der ein außerordentliches Talent den höchsten Flug genommen hat. So viel Unerquickliches auch hier mit unterläuft, so schwächlich und zwitterhaft einzelne Personen des Stückes, wie diejenige des Hauptheldan Raoul und der puppenartigen Königin, erscheinen, so widerlich uns das zweideutige Spiel mit unsittlichen Si- tuationen im zweiten Akt berührt, das wird kein Vorurtheilsfreier zu leugnen vermögen, daß die geschichtliche Idee des Ganzen, der Konflikt fanatisierter Religionsparteien, mit Meisterschaft erfaßt und zur Darstellung gebracht ist. Charakterzeichnungen wie diejenige des eisernen Marcel, des unbeugsam bigotten St. Bris werden stets Bewunderung verdienen, Scenen wie die der Schwerterweihe, wie das große Duett zwischen Raoul und Valentine im vierten Akt Muster echt dramatischer Musik bleiben. Treffend sagt Franz Liszt mit Bezug auf den letzterwähnten Auftritt: „Wenn man dem Dich- ter fortwährend das Haschen nach Situationen zum Vorwurf macht, so wäre es ungerecht verkennen zu wollen, wie ergreifend diese oft sein können. Denn bewundernswerth ist es, wie im vierten Akt der „Hugenotten“ zwei Charaktere in der entscheidenden Stunde sich entwickeln. Während die Befürchtungen der Liebe aller Zurückhal- tung, aller Scheu und Bedenklichkeit des Weibes ein Ziel setzen, ihr das

Geständnis ihrer Neigung entreißen, erhebt sich die Seele des Mannes zum Heroismus und, das Glück in dem Augenblicke opfernd, wo es einen Lippen sich nähert, eilt er zum Kampf. Beide zeigen in ihrer Weise den gleichen Muth gleich heftiger Lei-

23) Giacomo Meyerbeer. 309 denschaft. Valentine opfert die Ehre der Liebe – Raoul die Liebe der Ehre.“ – Indeß die „Hugenotten“ ihren Triumphzug durch die Welt begannen, um unter verändertem Titel als „Welfen und Ghibellinen“, „Ghibellinen in Pisa“ u. w. selbst da zu erschei- nen, wo man vor ihrem bedenklichen Einfluß auf gut katholische Gemüther zurückscheute, hatte Meyerbeer eine längere Erholungs- reise angetreten. 1837 besuchte er Baden-Baden, die Bergstraße, wo die Erinnerungen an Vogler und Carl Maria von Weber leb- haft in ihm wach wurden, dann Berlin und Leipzig, wohnte in Weimar der ersten Aufführung der „Hugenotten“ bei und traf erst 1838 wieder in Paris ein. Schon in diese Zeit fällt eine erste Beschäftigung mit der „Afrikanerin“, deren Libretto ihm Scribe bald nach seiner Rückkehr in die französische Hauptstadt übergeben hatte. Doch stiegen so mancherlei Bedenken in dem Komponisten auf, daß er fortwährend Veränderungen vom Verfasser verlangte, bis dieser weiteren Begehren zuletzt eine entschiedene Weigerung entgegensetzte und darauf bestand, die Oper sei in der ursprünglich vereinbarten Form auszuführen. Dem drohenden Proceß entzog sich Meyerbeer 1842 durch eine Abreise nach Berlin, wohin ihn Friedrich Wil- helm IV. unter Verleihung des Ordens pour le mérite als Gene- ralmusikdirektor berufen. Meyerbeer nahm das Amt an, überwies jedoch den damit verbundenen Gehalt von 4000 Thalern den Mit- gliedern des Orchesters und Theaterchores. Am 20. Mai 1842 fand die erste Berliner Aufführung der „Hugenotten“ vor überfülltem Haus und unter jubelnden Beifallsbezeugungen statt, nachdem vorher schon der vierte Akt im Palais der Prinzessin Augusta von Preußen mit der Ungher-Sabatier als Valentine, Mantius als Raoul und Franz Liszt als Begleiter am Flügel zur Darstellung gelangt war. – Als Meyerbeer während des Jahres 1843 einige Wochen in einem geliebten Paris zubrachte, erklärte sich der damals in Rom weilende Scribe brieflich zu den verlangten Umänderungen des Afrikanerin- Libretto bereit, insofern der Tondichter gleichzeitig ein neues Text- buch von ihm zur Komposition annehme. Meyerbeer ging auf das Anerbieten ein und empfing das Buch zum „Propheten“, also wie- derum ein historisches Sujet, aus der Zeit der mystisch-socialen Kämpfe im 16. Jahrhundert und eben deshalb den Socialistischen Stimmungen der vierziger Jahre trefflich entgegenkommend. Bereits hatte der Musiker in Berlin daran zu schreiben begonnen, als ihn

310 A. Niggli. (24 der König selbst mit einer andern Aufgabe betraute. In der Nacht vom 18./19. August 1843 war das Berliner Opernhaus in Flam- men aufgegangen. Der von Oberbaurath Langhans geleitete Neu- bau sollte mit einem paffenden Festspiel eingeweiht werden. Zu diesem Zweck schrieb Ludwig Rellstab den Text zum „Feldlager von Schlesien“ und Meyerbeer wurde die Komposition übertragen, die er während eines Sommeraufenthaltes in Dresden 1844 beendigte. Am 7. Dec. dieses Jahres fand die Eröffnungsfeier des neuen Musentempels statt. Die Oper, eine durch und durch patriotische Schöpfung, wirkte mit ihren pittoresken Soldatenscenen, ihrem me- lodischen Schwung und Feuer um so zündender, als schon nach den ersten Vorstellungen. Jenny Lind die Rolle der Vielka über- nahm und von Meyerbeer persönlich instruiert zu unvergleichlicher Darstellung brachte. „Hier,“ sagt Adolf Bernh. Marx in seinen „Erinnerungen“, „namentlich in den Soldatenliedern traten Schlag auf Schlag Züge so specifischer Wahrheit hervor, daß kein Kompo- mit irgend einer Zeit sie glücklicher hätte treffen können.“ Von weiteren Arbeiten aus der Mitte der vierziger Jahre seien erwähnt eine Anzahl Psalmen und Motetten für den nach dem Muster der Sixtinischen Kapelle zu Rom 1843 gegründeten königl. Domchor, ferner das „Hoffest zu Ferrara“, ein wiederholt zur Auf- führung gelangtes Festspiel mit lebenden Bildern, der Fackeltanz in Bdur zur Vermählung des Kronprinzen Max von Baiern und der Prinzessin Marie von Preußen, der Marsch der bairischen Schützen- gilde nach Versen Ludwigs I. für Chor, Solostimmen und Blech- instrumente, endlich die im Auftrag des Königs unternommene, aber unvollendet gebliebene Komposition der Chöre zu Aschylos' „Eumeniden“. Von den Zügen uneigennütziger Künstlergesinnung und edler Humanität, an denen Meyerbeer's Leben und besonders dieser Berliner Abschnitt überreich ist, heben wir bloß einige hervor: 1844 und 1845 setzte er es

durch, daß den Komponisten seitens der königl. Theater 10% des jedesmaligen Kaffenertrages ihrer Werke zugesichert und bestimmt wurde, alljährlich seien drei Opern lebender deutscher Tondichter aufzuführen. Am 7. Febr. 1845 veranstaltete er zu Gunsten des Fonds für ein Weberstandbild eine Aufführung der „Euryanthe", bei welcher Jenny Lind die Titelrolle übernahm und die 6000 Thlr. abwarf. Auf ein rastloses Betrei-

25]. Giacomo Meyerbeer. 31 ben wurde den 26. Mai 1845 Félicien David's Sinfonie-Ode „Die Wüste" in Gegenwart des Komponisten zu Potsdam und den 26. und 27. Juli gleichen Jahres Spohrs neue Oper „Die Kreuzfahrer" im königl. Opernhaus zu Berlin aufgeführt, wobei Meyerbeer dem greisen Komponisten eigenhändig einen Lorbeerkranz auf die Stirne drückte. Während seines Wiener Aufenthaltes 1847 unterstützte er daselbst in hochherziger Weise eine alte Wittwe, die ihm als Ab- kömmlingin Glucks empfohlen wurde. Nach Lortzings Tod 1851 veranlaßte Meyerbeer die Bildung eines Hilfskomites, durch dessen Bemühungen die Hinterlassenen des Komponisten eine Summe von 16.000 Thlr. erhielten. Schon im Späthert 1845 hatte Meyerbeer um eine Entlassung aus dem Hofdienst nachgesucht, indeß bloß einen Urlaub auf ein Jahr erlangt, der dann später auf unbestimmte Zeit verlängert wurde. Abgesehen davon, daß ihn die amtlichen Funktionen an der Arbeit des Komponierens hinderten, war unser Künstler seiner höflich feinen, sensiblen Natur gemäß kein Freund des Dirigierens. „Ich eigne mich überhaupt nicht gut zum Dirigenten," schreibt er den 2. März 1857 an Dr. Schucht, „Man sagt, ein tüchtiger Ka- pellmeister muß ein gut Theil Grobheit haben. Ich will das nicht bejahen. Mir ist eine solche Grobheit stets zuwider gewesen. Es macht einen sehr unangenehmen Eindruck, wenn gebildete Künstler mit Worten traktiert werden, die man keinem Bedienten sagt. Grob- heit verlange ich nicht von einem Dirigenten, aber er muß ener- gisch auftreten, scharfe Verweise ertheilen können, ohne grob zu wer- den, und darf bei den schärfsten Rügen den Anstand nicht verletzen, zugleich muß er so viel Jovialität entfalten, um sich die Liebe jämmt- licher Künstler zu erwerben; sie müssen ihn lieben und fürchten. Nie darf er Charakterschwäche blicken lassen; das beeinträchtigt den Respekt ungemein. Ich kann nicht so energisch, schneidend auftreten, wie es beim Einstudieren erforderlich ist, und überlaffe daher die Funktion sehr gern den Kapellmeistern. – Die Proben haben mich zuweilen krank gemacht." Nachdem Meyerbeer Anfangs Winter 1845 wiederum Paris aufgesucht, um mit Scribe über den seiner Vollendung entgegen- gehenden „Propheten" sowie über die „Afrikanerin" und eine Um- arbeitung des „Feldlagers" für die französische Bühne zu verhandeln, ging er bei Beginn des Jahres 1846 an die Komposition der

312 A. Niggli. 26 Ouverture und Zwischenaktsmusik zum Trauerspiel „Struensee", dem Hauptwerk eines früh verstorbenen Bruders Michael Beer. Er wollte die Mutter damit überraschen und zugleich dem Todten ein würdiges Denkmal der Erinnerung weihen. Am 19. Septem- ber 1846 fand im königl. Schauspielhaus die erste Aufführung statt und hinterließ einen tiefen Eindruck. Die Ouverture besonders hat echt symphonischen Zug und athmet ein ergreifendes Pathos. Um diese Zeit gelangte von Pokorny, dem Direktor des Theaters an der Wien, das Gesuch an Meyerbeer, er möchte ihm das ange- meffen umzuarbeitende „Feldlager in Schlesien" überlaffen, welches mit Jenny Lind als Trägerin der Hauptrolle zu einer Art Musteroper gestaltet werden und der heruntergekommenen Bühne wieder aufhelfen sollte. Meyerbeer trat namentlich im Interesse seines holden Schütz- lings für das Projekt ein und erklärte sich sogar zur unentgelt- lichen Übergabe der Partitur bereit, unter der Bedingung, daß ihm selbst die Direktion überlassen, eine Vermehrung des Orchester- personals und des vorhandenen Chors um 100 Personen vorgenom- men und Jenny Lind für jeden Abend ein Honorar von 1000 Gld. zugesichert würde." Pokorny war mit allem einverstanden und am 18. Febr. 1847 schon erschien die Oper unter dem Titel „Vielka" auf der Wiener Bühne. Der Beifall war ein immenser. Jenny Lind wurde vergöttert, auf den Komponisten eine Medaille geprägt und derselbe mit Ovationen aller Art nahezu erdrückt. Noch im Frühling des nämlichen Jahres wiederholte sich der Taumel in Lon- don, wo „Vielka" gleichfalls mit der schwedischen Nachtigall unter Lumley's Direktion über die Bretter der königl. italiänischen Oper ging. – Dann ruhte Meyerbeer einige Sommerwochen in Fran- zensbad aus und pflog daselbst mit Konradin Kreutzer zwanglos heitern Verkehr, während der gleichfalls anwesende Ritter Spontini seine

eifersüchtige Verbitterung gegen den ruhmgekrönten Kollegen unverhohlen genug an den Tag legte. Den größten Theil des Jahres 1848 brachte unser Musiker in Paris zu, um daselbst sei- nen „Propheten“ zu vollenden, der Operndirektion einzureichen und sofort mit den Proben zu beginnen. Mit elektrischer Spannung er- wartete man das Riesenwerk, für das längst alle Hebel der Reklame in Bewegung gesetzt waren. Hatte doch Meyerbeer, wenn wir Hein- rich Laube in seinen „Erinnerungen“ glauben sollen, eine förmliche Kanzlei zur regelrechten Besorgung der öffentlichen Stimmung. „Leise

 wurde in Paris, in London, in Berlin, in Leipzig präludiert, wenn etwas von ihm kommen sollte, auch wenn's nur eine Wiederauf- nahme seiner Oper war, und von Woche zu Woche wuchs das Präludium zu stärkerem Ton und die Zahl der Städte und ihrer Zeitungen wurde immer größer und die Fragen und die Notizen erhoben sich bis zum Forte, ja zum Fortissimo, bis der Pauken- schlag eintrat mit der wirklichen Aufführung. Es war ein wohl- geleitetes Preßbureau.“ Zu Paris selbst wurde Meyerbeer in die- er Diplomatie des Erfolges hauptsächlich durch einen gewissen M. Gouin, Unterdirektor der Postverwaltung unterstützt, der, dem Künstler mit Leib und Seele ergeben, all seine freie Zeit auf das Geschäft der Reklame verwandte und dabei eine Personen- und Sachkenntnis, einen Eifer, eine unermüdliche Energie entfaltete, daß Heinrich Heine das Witzwort ausgehen ließ, es sei überhaupt höchst zweifelhaft, ob Meyerbeer den „Robert“ und die „Hugenot- ten“ geschaffen habe und ob nicht vielmehr M. Gouin deren Ver- faffer sei. – Am 16. April 1849 gelangte der „Prophet“ zur er- sten Aufführung. Roger gab den Lucas, Madame Viardot- Garcia die Fides. Die Gunst der Zeit, in der noch die revolutio- näre Bewegung des Vorjahres nachzitterte, trug das Ihrige dazu bei, den Erfolg zum denkbar glänzendsten zu machen. Im „Pro- pheten“ hat Meyerbeer das dem historischen Musikdrama entspre- chende Princip der Maffenemancipation noch glänzender und kon- sequenter durchgeführt, denn in den „Hugenotten“. Chöre und Ensem- blesätze treten hier aufs bedeutsamste hervor; durchwegs spielen sich die individuellen Leidenschaften auf dem Hintergrund eines mächtig bewegten Volkslebens ab. Trotzdem befriedigt der „Prophet“, als Kunstwerk betrachtet, weit weniger denn die „Hugenotten“, ja selbst denn der „Robert“. Der Grund liegt in dem Mangel einer konsequent durchgeführten geschichtlichen Idee. Johann von Leyden ist, nach Scribes Libretto, kein Held, der für eine Überzeugung in den Kampf geht und tragisch endet; er ist von Anfang an ein selbstbewußter Betrüger, der sich nur deshalb an die Spitze der kirchlich. socialen Bewegung stellt, damit er seinen persönlichen Rachedurst befriedigen kann. So vermag er uns auch nicht das geringste sittliche Interesse einzuflößen und all seine pathetischen Gefühlsäußerungen, seine Gebete und Siegeshymnen stellen sich als eitel Prahlerei und Lüge dar. Vielleicht an keiner Stelle der Oper

 tritt dies auffälliger zu Tage als in dem bekannten Triumphgesang am Schluß des dritten Aktes „Herr, dich in den Sternenkreisen“, der trotz seiner Harfen- und Posaunenklänge zum innerlich Hohlsten, Banalsten gehört, was Meyerbeer geschrieben. Und ähnlich wie mit dem Propheten selbst verhält es sich mit den Wiedertäufern, mit Obermann, ja auch mit der vielgerühmten und doch so unsicher wie möglich gezeichneten Mutter Fides. Im ganzen Stück tritt nur ein wahrer Charakter auf, derjenige Bertha's, deren Partie denn auch trotz einzelner störender Bravourkadenzen den relativ reinsten Eindruck hervorbringt. Wohl das Beste an der Oper ist gleich die Exposition, welche die landschaftliche Stimmung, jene eigenartige Melancholie, die über Hollands Fluren webt, nicht weniger meister- haft zeichnet als das düster revolutionäre Element in dem Auftre- ten der drei Anabaptisten. – Unter den zahlreichen Ehren, welche der „Prophet“ dem Komponisten brachte, stand seine Ernennung zum Kommandeur der Ehrenlegion durch Dekret des Präsidenten der Republik vom 3. Mai 1849 obenan. Nachdem Meyerbeer im Juli desselben Jahres der nicht weniger glorreichen ersten Aufführ- rung seiner Oper in London beigewohnt, brachte er zu einer Er- holung längere Zeit auf Reisen und im Bad Gastein zu. Nach Berlin zurückgekehrt studierte er für den Geburtstag seines Königs, den 15. Okt. 1849 Richard Wagners „Rienzi“ als Festoper ein, wie er sich denn stets des viel verkannten Rivalen angenommen, den- selben schon 1839 in Boulogne mit Empfehlungen für Paris aus- gestattet und durch Zuschrift vom 8. März 1841 an den

General- intendanten von Lüttichau die Aufführung des „Rienzi“ im Dresdener Hoftheater aufs wärmste empfohlen hatte. „Herr Richard Wagner aus Leipzig“, hieß es in dem betreffenden Brief, „ist ein junger Kom- ponist, der nicht allein eine tüchtige musikalische Bildung, sondern auch viel Phantasie hat, außerdem eine allgemeine litterarische Bil- dung besitzt und dessen Lage wohl überhaupt die Theilnahme in seinem Vaterlande in jeder Beziehung verdient. – Möge der junge Künstler sich des Schutzes E. E. zu erfreuen haben und Gelegen- heit finden, ein schönes Talent allgemeiner anerkannt zu sehen!“ Welchen Dank Wagner dem Kollegen später in einen Schriften abstattete, ist bekannt. Im Winter 1849/50 finden wir Meyerbeer abermals in Paris. Er wünschte das „Feldlager in Schlesien“ französisch bearbeitet zu haben, wofür ihm Scribe als neutralen

29 Giacomo Meyerbeer. 315 Hintergrund das russische Reich und die Zeit Peters des Großen vorschlug. Die Annahme der Proposition bedingte freilich nicht bloß eine vollständige Umarbeitung der bisherigen Oper, sondern auch die Neuschaffung einer ganzen Reihe von Solo- und En- jemblenummern. Außer dieser Aufgabe sowie der Komposition eines zweiten Fackeltanzes zur Hochzeitsfeier der Prinzessin Charlotte von Preußen mit dem Erbprinzen von Sachsen-Meiningen war das Jahr 1850 hauptsächlich der sorgfältigen Vorbereitung des „Propheten“ für Berlin gewidmet, wo die Oper am 28. Okt. über die Bühne ging und großen Beifall fand. 1851 schrieb Meyerbeer für die Enthüllungsfeier des Standbildes Friedrichs des Großen von Rauch eine „Festode“ nach Worten von A. Kopisch, welche später als „Ode an Jupiter“ auch anderwärts aufgeführt wurde und wofür ihn die Akademie der Künste in Berlin zum Mitglied der musikalischen Sektion ihres Senates ernannte. Ein gastrich-nervöses Fieber nöthigte ihn, während des Sommers eine längere Kur in Spaa zu machen, die er 1852 wiederholte. Neben der noch immer unvoll- endeten Transformation des „Feldlagers“ in den „Nordstern“ be- schäftigte ihn im letzteren Jahre die Komposition einer Festkantate von Goldtammer für Solo, Chor und Orchester, mit der er die Feier der silbernen Hochzeit des Prinzen und der Prinzessin Karl von Preußen (26. Mai 1852) verherrlichte. Eine kaiserliche Einladung nach Petersburg zur Aufführung seiner Struenseemusik schlug er aus. Dagegen sah ihn der Herbst abermals in Paris, wo er mit Scribe das Buch zum „Nordstern“ endlich definitiv bereinigte und das umgearbeitete Libretto zur „Afrikanerin“ unter dem Titel „Vasco de Gama“ in Empfang nahm. Die bisherige Partitur der Oper deponierte er sorgfältig verpackt und mit der Umschrift „Vecchia Afr.“ versehen in einem Archiv. Nach Berlin zurückgekehrt, schrieb er zum Geburtstage der 87jährigen Mutter den 91. Psalm „Trost in Sterbensgefahr“ für Solo und achtstimmigen Chor nieder und führte denselben am 8. Mai mit dem Domchor vor dem königlichen Hof in Potsdam auf. Unmit- telbar darauf folgte die Komposition des schwungvoll großartigen, lebhaft an Carl Maria von Weber erinnernden Fackeltanzes in Cmoll zur Vermählungsfeier der Prinzessin Anna von Preußen mit dem Prinzen Friedrich von Hessen, 28. Mai 1853. – Von den zahlreichen Ehren, die ihm das Jahr eintrug, seien bloß die

316 A. Niggli. 30 Verleihung des Max Josephordens durch den Kaiser von Österreich und des neugestifteten Maximiliansordens für Kunst durch den König von Baiern erwähnt. Nach abermaligem Sommeraufenthalt in Spaa langte Meyerbeer Mitte Oktober in Paris an, um mit den Proben des vollendeten „Nordstern“ zu beginnen. Die Beden- ken der Direktion, das Werk Angesichts des eben gegen Rußland ausgebrochenen orientalischen Krieges zur Aufführung zu bringen, schlug eine Erklärung Napoleons nieder, und am 16. Febr. 1854 kam das Werk in der Opéra comique auf die Bühne. Obschon die Oper bunter, stillos zerfahrener ist als all die früheren, was sich aus ihrer Entstehungsgeschichte hinlänglich erklärt, wurde sie sofort Lieblings- und Zugstück der Pariser und bereits den 16. Febr. 1855 zum 100. Mal gegeben. – Das Jahr 1854 gestaltete sich für Meyerbeer zu einem Abschnitt schmerzlicher Trauer, da der Tod am 27. Juni seine Mutter hinwegnahm. Während er seine Fa- milie nach Interlaken gesandt hatte, hielt er stille Einkehr in sich selbst und suchte Trost in einer Kunst, indem er eine Anzahl von Bußpsalmen bearbeitete. Ein Versuch, die Leitung der Proben für die „Nordstern“-Aufführung in Wien zu übernehmen, scheiterte an seinem körperlich und geistig gedrückten Zustand, und erst, nachdem er längere Zeit in den Bädern von Spaa verweilt, wagte er es, der herzlichen Einladung des Königs von Würtemberg zum Début des „Nordstern“ nach Stuttgart zu

folgen. Letzterer erschien als Galaoper am Geburtstag des Königs, dem 27. Sept. 1854, zuerst in Deutschland und fand die glänzendste Aufnahme. Ähnliche Huldi- gungen, wie sie Meyerbeer in Stuttgart zu Theil wurden, wieder- holten sich übrigens, als die Oper 1855 ebenfalls im Beisein des Komponisten über die Bühnen von Dresden, Coventgarden zu Lon- don und Wien ging. Von Wien reiste Meyerbeer nach Venedig, um seine abermals wankende Gesundheit im sonnigen Süden zu stärken. Abgesehen von einigen kleineren Stücken, worunter die Barcarole »a Venezia«, arbeitete er hier an einer „Afrikanerin", deren letzte Akte nunmehr nach Indien verlegt wurden, weil Scribe durchaus den Götterkultus jenes Priesterstaates als zugkräftiges Moment ver- wenden wollte. Erst im Mai 1856 finden wir den Komponisten wieder in Berlin, wo er das von Barbier und Carré verfaßte, für die Pariser Opéra comique bestimmte Libretto zur „Dinorah" oder, wie sie damals betitelt war, den „Goldsuchern" vorfand. Die Neu-

 heit der Aufgabe, der dorfgeschichtlich-idyllische Stoff reizten den trotz zunehmender Kränklichkeit phantasie frischen und unermüdlich reg- samen Musiker, der noch jetzt in einem traulich-stillen, nach dem Thiergarten hin gelegenen Arbeitszimmer alle Tage von Morgens früh bis Nachmittags 2 Uhr zu komponieren pflegte, erst gegen 3 Uhr Besuche annahm, um 4 oder halb 5 Uhr zu Mittag aß und Abends regelmäßig Konzert oder Theater besuchte. – Royer, der Direktor der großen Oper in Paris, welcher im Juli 1856 nach der Spreestadt reiste, um die angeblich fertige „Afrikanerin" durch Überrumpelung zu erlisten, erhielt auch diesmal einen Wechsel auf die Zukunft, während die Partitur des neuen Werkes lebhafte Fortschritte machte. Nach der üblichen Sommerfrische in Spaa und einem kurzen Besuch in der französischen Hauptstadt befand sich Meyerbeer schon am 19. September wieder in Berlin und vergrub sich neuerdings in eine Noten. Der Arbeit an der komischen Oper zur Seite ging die Komposition eines Brautgesanges von Rellstab, für Solo, Chor und Orchester, den er zur Vermählung der Prin- zefin Luise von Preußen mit dem Prinzregenten von Baden in einem Galakonzert aufführte. Doch nöthigten ihn ein Kehlkopf- und namentlich ein bedrohliches Augenleiden schließlich zum Still- stand. Nachdem er sich 1857 durch eine längere Kur in Spaa gekräftigt, traf er zu Paris mit den Dichtern der „Dinorah" die letzten Verabredungen und unterhandelte mit Scribe neuerdings über die ihn noch immer nicht befriedigende „Afrikanerin". Letzterer konnte diesmal nach schneidigen Auseinandersetzungen erst durch ein erhebliches Reugeld gefügig gemacht werden. Die schwere Erkran- kung seiner in Nizza weilenden Tochter veranlaßte Meyerbeer, einen Pariser Aufenthalt plötzlich abzubrechen und am 19. November südwärts zu reisen. Bis zum Frühjahr 1858 verweilte er zu Nizza, dessen herrliche Lage ihn mit Zaubermacht feffelte. Da auch die Kranke bald wie- der genas, wurde dieser südliche Winter einer seiner glücklich- sten und zugleich schöpferisch reichten. Hier schrieb er außer dem vierten Fackeltanz in Cdur zur Vermählung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen und der Prinzessin Viktoria von England, der am 28. Jan. 1858 nach Berlin abging, ganze Ab- schnitte der „Dinorah" sowie die gelungensten Nummern der „Afri- kanerin", das Duett des zweiten Aktes, die Staatsrathscene, die

 Adamastorstrophen Neluskos. In Berlin, wohin er Anfangs Mai 1858 zurückgekehrt, beschäftigte ihn zunächst das musikalische Pro- gramm zur Vermählung der Prinzessin von Hohenzollern mit dem König von Portugal, dann die Komposition eines bekannten vier- stimmigen Paternoster sowie die Vollendung der komischen Oper „Dinorah". Seinen Sommeraufenthalt nahm er diesmal zu Schwal- bach, brachte dann noch einige Tage in Baden-Baden zu und begab sich im Spätherbst nach Paris, um die Proben zur „Dino- rah" oder: „der Wallfahrt nach Plo rmel" – welcher Name der Oper übrigens nach allen möglichen Versuchstitulaturen erst un- mittelbar vor der Aufführung verliehen wurde, – an die Hand zu nehmen. Als das Werk am 4. April 1859 zum ersten Mal in Scene ging und der verlegene Komponist am Schluß auf die Bühne genöthigt wurde, erhob sich unter donnerndem Jubel das ganze Haus und Marie Cabel, die treffliche Darstellerin der Hauptrolle, drückte dem Meister den aus der kaiserlichen Loge geflogenen Lorbeer auf die Stirn. Auch im Coventgardentheater zu London, für welches Meyer- beer den Dialog nach italiänischer Sitte in Recitative umgewandelt, debütierte die Oper am 25. Juni 1859 aufs glänzendste. So an- muthsvolle, dramatisch

wirksame Partien „Die Wallfahrt nach Ploér- mel“ enthält (wir erinnern bloß an das Schattenspiel und die Legende der Wahnsinnigen im zweiten Akt), gehört das Werk dennoch zu Meyerbeers schwächeren Schöpfungen. Wie die bretonische Legende durch die manierierte Textbehandlung seitens der Herren Barbier und Carré den Beigeschmack des Erkünstelten, Gesucht-naiven erhalten hat, so muthet uns die Schlichtheit der musikalischen Darstellung vielfach affektiert an. Man fühlt allzusehr heraus, daß das länd- lich Einfache, die Harmlosigkeit naiver Existenzen nicht das geeignete Objekt für die reflexionsreiche, farbenlüsterne Phantasie unseres Komponisten bildet. Der Mischung von Tannenduft und Weihrauch, welche dem Stoff entspräche, der idyllisch-träumerischen Natur-Stim- mung, die sich über das Ganze breitet, ist eine allzu starke Dosis Pariser Salonluft, ja - sagen wir es deutlicher - jenes selbstgefällig gepflegten Haut-goût beigesellt, der nun einmal jämmtliche Arbeiten Meyerbeers mehr oder weniger pikant umwittert. Wie wenig Sinn für das Schlicht-graziöse, Heiter-komische Meyerbeer besaß, beweist gleich die Prologouverture der Oper mit ihren raffinierten Kombi- nationen, der Gegenüberstellung fromm angehauchten Chorgesanges

33) Giacomo Meyerbeer. 319 und üppigen Orchesterpompes, die zwar ihren Effekt auf die Menge nie verfehlen wird, die aber vom echtem Lustspielcharakter so weit entfernt ist wie der Himmel von der Erde. - Nachdem Meyer- beer auch 1859 die Bäder von Schwalbach besucht, welchen er in seiner letzten Lebenszeit den Vorzug vor denjenigen zu Spaa gab, traf er am 24. September in Paris ein, um daselbst sofort für die Säkularfeier Schillers in Anspruch genommen zu werden. Bei dem großartigen Fest, welches am 10. Nov. im Cirkus der Kaiserin zu Ehren des deutschen Dichters stattfand, bildete die Aufführung der von Ludwig Pfau verfaßten Kantate und des gleichfalls von Meyer- beer komponierten Schillermarsches den Glanzpunkt. Auch die Kom- position eines Strophengesanges für Baßsolo, Chor und Orgel, zu welchem die Versübersetzung der „Nachfolge Christi“ von Corneille den Text lieferte, fällt in die nämliche Zeit. Und wie er Schiller, den Lieblingspoeten seiner Mutter, mit schwungvollen Tönen ver- herrlicht, so gedachte er im folgenden Jahr auch dem Komponisten des „Faust“ einen künstlerischen Tribut abzutragen. Hatte doch Goethe selbst 1829, also vor dem Erscheinen des „Robert“, da Meyerbeer noch ganz in die Netze Rossinis verstrickt schien, zu Eckermann geäußert: „Mozart hätte den „Faust“ komponieren müssen; Meyerbeer wäre vielleicht dazu fähig, allein der wird sich auf so etwas nicht einlassen, er ist zu sehr mit italienischen Theatern ver- flochten“. Jetzt, nachdem der unsterbliche Dichter längst zu Grabe gegangen, schien es, als wolle Meyerbeer sein bedeutungsvolles Wort wenigstens einigermaßen rechtfertigen. Henri Blaze de Bury hatte ein Schauspiel „Goethes Jugendjahre“ verfaßt und dem Odéon- Theater in Paris eingereicht. Auf seinen Wunsch schrieb unser Kom- ponist eine Art Intermezzo mit Orchestervorspiel, Solosätzen und unsichtbaren Chören dazu. Nebelähnlich ziehen an dem jungen Poe- ten die Gestalten seiner späteren Werke vorüber; dem „Mignonlied“ folgen der „Erlkönig“, der „Parzengesang“ aus „Iphigenia“, „Oster- hymne“, „Kirchenscene“ und „Verklärung“ aus „Faust“ u. j.w. Doch wurde die Arbeit nicht abgeliefert, während der folgenden Jahre durch die „Afrikanerin“ in den Hintergrund gedrängt und gelangte schließlich gleich einer ebenfalls vollendeten biblischen Oper „Judith“ in den testamentarisch sicher gelegten Nachlaß Meyerbeers, wo sie heute noch unangetastet ruht. Am 21. December 1859 wohnte Meyerbeer der ersten Darstellung einer „Dinorah“ zu Stuttgart bei Mufikal. Vorträge W. 23

32() A. Niggli. 34 und wurde um so schmeichelhafter gefeiert, da er die Partitur der Oper dem König von Würtemberg gewidmet hatte. Nachdem der Komponist dann am 14. Jan. 1860 auch der ersten Vorstellung des Werkes in Dresden assistiert, verweilte er mehrere Wochen zu Ber- lin. Er führte dem dortigen Hof in einem Galakonzert verschiedene seiner neueren Arbeiten vor, worauf er einer Einladung des Her- zogs von Sachsen-Coburg nach Gotha folgte, um an der Seite des Fürsten die von diesem komponierte Oper „Diana von Solange“ anzuhören. Nach längerer Kur in Ems und Schwalbach sowie erneuten Konferenzen mit Scribe in Paris kehrte er gegen Mitte September in die preußische Hauptstadt zurück und arbeitete eifrig an einer „Afrikanerin“. Häufiges Unwohlsein sowie der Tod ver- schiedener künstlerischer Freunde mahnten ihn zur Eile. Schon 1859 waren Ludwig Spohr und Lord Westmoreland dahingeschieden; am 28. Nov. 1860 und 21. Feb. 1861 folgten Ludwig Rellstab und Eugen

Scribe. Aber auch Meyerbeers verehrter König Fried- rich Wilhelm IV. legte am 2. Jan. 1861 sein Haupt zur ewigen Ruhe nieder. Den August letztgenannten Jahres brachte Meyerbeer in Ems zu, schrieb hierauf im September seiner Stellung als Ge- neralmusikdirektor gemäß den Krönungsmarsch sowie eine von Hans Köster gedichtete „Festhymne" für die Krönung Wilhelms I. in Königsberg nieder, entzog sich indeß den dortigen Festlichkeiten, indem er sich krank meldete. Dagegen führte er beide Werke am 24. Okt. beim Einzug des Fürsten zu Berlin im weißen Saale des Königl. Schlosses auf und empfing dafür den neugestifteten Kronen- orden II. Klasse. Dann nahm ihn eine neue Gelegenheitskompo- sition in Anspruch. Für das Einweihungskonzert der Londoner Weltausstellung wurden die berühmtesten musikalischen Vertreter der drei Hauptnationen, Auber, Verdi und Meyerbeer, um Einreichung je eines „Fest-Marsches" ersucht. Meyerbeer entledigte sich der Auf- gabe, indem er eine Marschsuite, bestehend aus Triumph-, Religiösem und Geschwind-Marsch, schrieb. Das Werk, welches zuletzt in das engliche Volkslied „Rule Britannia" ausmündet, erregte bei der großartigen Feier des 1. Mai 1862 einen nicht enden wollenden Beifallssturm und wurde dem anwesenden Komponisten aufs schmei- chelhafteste verdankt. Das Direktorium der Ausstellung beschenkte Meyerbeer überdies mit einem prachtvoll verzierten Kästchen, das drei goldene Medaillen enthielt.

35) Giacomo Meyerbeer. 321 Nach kurzer Erholung in Ems und Schwalbach legte Meyer- beer endlich die letzte Hand an die „Afrikanerin". Am 25. De- cember entstand das berühmte Duett zwischen Vasco und Se- lika im vierten Akt. Da sich trotz allen Suchens kein Sänger für die Hauptrolle finden wollte, der den Ansprüchen des Kom- ponisten gewachsen gewesen wäre, erklärte er sich schließlich mit Naudin's Stimmruine einverstanden, während als Trägerin der Selika Madame Sax in Aussicht genommen war. Von der rast- losen Arbeit angegriffen, aber heiter gestimmt und mit dem Ergeb- nis seiner Thätigkeit zufriedener denn gewöhnlich, reiste Meyer- beer Anfangs Juni über Frankfurt am Main nach Ems, ver- weilte daselbst bis Ende Juli, begab sich dann nach Schwalbach und zuletzt noch in das Seebad Dieppe, um seine Kräfte für den Pariser Winter möglichst zu stärken. Trotzdem wollte sein Körper dem elastischen Geist nicht mehr recht gehorchen, als er Mitte Ok- tober in der französischen Hauptstadt eintraf. Die kaiserlichen Ein- ladungen zu Hoffesten und den Decemberjagden ausschlagend feilte er unablässig an seiner Partitur, stellte praktische Studien im Opern- haus an, ja trug sich bereits mit neuen Entwürfen. Die Über- gabe der vollendeten Partitur der „Afrikanerin" an den Minister und Marschall Vaillant Anfangs Frühjahr 1864 gestaltete sich zu einem förmlichen Staatsakt, wodurch das Tonwerk gewissermaßen für ganz Frankreich gewonnen wurde. Schon hatten die Proben begonnen und rüstete sich Meyerbeer für eine Fahrt nach Brüssel, um unter den dortigen Sängern nochmals Umschau zu halten, als er den 26. April von einem stärkeren Unwohlsein befallen wurde. Rasch nahm nunmehr die Schwäche überhand. Am 1. Mai trafen seine beiden Töchter aus Baden-Baden ein; ihre Krankenpflege sollte nur wenige Stunden dauern. Nachdem der Komponist Abends den Anwesenden mit freundlich ruhiger Stimme noch eine gute Nacht gewünscht, begannen Montags den 2. Mai 1861 früh Mor- gens eine Pulsschläge zu stocken und um 5 Uhr 40 Minuten war er eine Leiche. In einem versiegelten Papier fand man die Weisung vor, seinen Körper wohlbewacht vier Tage lang auf dem Bett lie- gen zu lassen, wozu ihn eine stete Furcht vor dem Scheintod ver- anlaßt hatte. Der Auftrag wurde natürlich strikt befolgt. Erst am 6. Mai fand die Überführung des Todten, der in der Familiengruft der Heimat beigesetzt werden sollte, aus seiner letzten Pariser Woh- 23 *

322 A. Niggli. (36 nung, Rue Montaigne Nr. 2, nach dem Nordbahnhof statt. Das Trauergeleit war ein unabsehbares, die ganze Feier von einer Groß- artigkeit wie beim Heimgang eines Fürsten dieser Erde. Die Zipfel des Tuches, das den durch 6 Pferde gezogenen Leichenwagen be- deckte, trugen der 80jährige Auber, Direktor des Konservatoriums, Marschall Magnan, Marschall Vaillant und Graf von der Goltz, der preußische Botschafter in Paris. Am reich dekorierten Bahnhof sprachen Beulé, Vertreter des Instituts, Saint-Georges Namens der Gesellschaft dramatischer Schriftsteller und Komponisten, Baron Taylor, Vorsitzender des Musikvereins, Direktor Perrin, Ullmann, Oberrabbiner Frankreichs, der Volksvertreter Emil Ollivier. Am 8. Mai Abends langte der Sarg in Berlin an und Tags darauf erfolgte hier die

Beerdigung, an der sich die ganze Stadt beheiligte, Rabbiner Dr. Joel aus Breslau hielt die Leichenrede. Die König- lichen Solosänger trugen einige der von Meyerbeer komponierten geistlichen Lieder Klopstocks vor der Opernchor sang B. A. Webers: „Rasch tritt der Tod den Menschen an". - Die Stelle, wo Meyer- beer neben seiner Mutter ruht, bezeichnet eine prunklose marmorne Tafel mit Namen, Geburts- und Todesjahr des Komponisten. Sein Testament entsprach dem echt humanen Sinn, den er stets an den Tag gelegt. Von kleineren Legaten abgesehen, be- stimmte er 10.000 Thlr. zu einer Stiftung für junge Tonkünstler, welche mit den Zinsen Paris, Italien, Deutschland bereisen sollten, 10 000 Fr. für die Société des auteurs et compositeurs drama- tiques, 10,000 Fr. endlich für die Association des artistes mu- siciens zu Paris. - Die Partitur der „Afrikanerin" wurde der letztwilligen Anordnung Meyerbeers entsprechend durch Fétis, den Direktor des Brüsseler Konservatoriums einer sorgfältigen Revision unterworfen. Am 28. April 1865 fand unter Entfaltung einer bis dahin unerhörten Dekorationspracht bei überfülltem Hause die erste Aufführung in Paris statt und erregte, obwohl sie über sechs Stun-. den dauerte, einen unbeschreiblichen Enthusiasmus. Unmittelbar darauf erschien das Werk, an dem man einige Kürzungen vorge- nommen, auch in London und Madrid, im November 1865 zu Berlin und Darmstadt, um sich in der Folge auf allen größeren Bühnen dreier Erdtheile einzubürgern. - Die Mängel der„Afrikanerin" sind wesentlich schon durch den Text bedingt, der wiederum der ideellen Einheit entbehrt, statt einer logisch sich entwickelnden Hand-

37 Giacomo Meyerbeer. 323 lung und konsequenten Charakteristik eine rein äußerliche Zusammen- stellung effektreicher Situationen bringt und namentlich aus dem ge- schichtlichen Helden Vasco de Gama einen zwischen der schwarzen Selika und der blonden Ines ewig hin- und herschwankenden Lieb- haber gewöhnlichen Schlages macht. So weit sich dieses bunt- checkig-phantastische Buch musikalisch verwerthen ließ, hat es Meyer- beer gethan. Gleich in der großen Staatsrathscene des ersten Aktes löste er ein äußerst schwieriges Problem mit virtuoser Kunst. Das Duett im vierten Akt zwischen Vasco und Selika stellt sich in seinem hinreißenden Schwung nicht unwürdig neben den berühmten Zwiegesang der „Hugenotten". Selika's Sterbegesang im fünften Akt schlägt Töne von herzrührender Schönheit an. Aber auch als Ganzes betrachtet wirkt die Musik der „Afrikanerin" harmonischer denn diejenige zum „Propheten". Das Haschen nach Effekt tritt nicht so widerlich auffällig zu Tage, der Stil ist gleichmäßiger, der me- lodische Kontour von großem Reiz, vielfach an Meyerbeer's goldene Tage in Italien erinnernd. So schließt denn das Tonwerk die Thätigkeit des Künstlers würdig ab, eines Künstlers, der, statt seiner idealen Aufgabe treu zu bleiben, Allen. Alles geben wollte, dessen Arbeiten viel zu viel unreine Elemente in sich schließen, zu effektsüchtig und manieriert sind, um unsere Seelen gleich dem echten Kunstwerk zu erheben und läuternd zu befreien, dessen großartiges Talent und eminentes Können aber immer wieder unsere Bewunde- rung herausfordern und dessen Hauptopern sich vermöge ihrer ein- geborenen, die Massen ergreifenden dramatischen Gewalt noch lange auf der Bühne erhalten werden. Q u e l l e n : Dr. J. Schucht: Meyerbeer's Leben und Bildungsgang. Leipzig 1869. Herm. Mendel: Giacomo Meyerbeer. Berlin 1869. Henri Blaze de Bury: Meyerbeer. Sa vie, ses oeuvres et son temps. Paris 1865. A Notice biographique sur la vie et les travaux de M. Meyerbeer. Paris 1846. Parlowski: Notice biographique sur G. Meyerbeer. Paris 1849. J. P. Lyfer: Giacomo Meyerbeer. Sein Streben, sein Wirken und seine Gegner. Dresden 1838.

324 A. Niggli - Giacomo Meyerbeer. (38 Derselbe: Meyerbeer und Jenny Lind. Dresden 1847. Arthur Pougin: Meyerbeer, notes biographiques. Paris 1864. Eug ne (Jacquot) de Mirecourt: Meyerbeer. Paris 1854. Albert de Lasalle : Meyerbeer, sa vie et le catalogue de ses oeuvres. Paris 1864. M. Beulé: Eloge de Meyerbeer. Paris 1865. Mons. Meyerbeer par un homme de rien (M. Louis de Loménie). Pa- ris 1844. Lindner, Dr. E. Otto: Meyerbeer's Prophet als Kunstwerk beurtheilt. 1850. P. Scudo : Nekrolog auf Meyerbeer. Revue des deux Mondes v. 15. Mai 1864. Bd. 51. S. 500. Kreutzer, Charles Léon Francois: Studien über Meyerbeer. (Revue contemporaine)

Saiser, 5-so- "_2, S. 4)/ "G e. "_. eine ästhetische Beurteilung : .- Dr. Max Runze. E .>- A- -.

.–.

Herrn Kurt Freiherrn von Seckendorff dem edelen Pfleger edler Kunst der Verfaffer. 24 *

58. Carl Loewe, eine ästhetische Beurtheilung.*) Don Dr. Max Runze. "PS". sEIm einen Künstler, der, wie dies bei Loewe der Fall, -.F 5 in einem Schaffen und Gestalten durchaus ori- E ginal ist, ästhetisch richtig zu beurtheilen, ist vor E-KER. allen Dingen vonnöthen, den rechten Maßstab zur Beurtheilung zu finden. Es ist nun die Errungenschaft der neueren Kritik, wie sie für alles Denken, Urtheilen, Beurtheilen von Kant – für die Asthetik in ähnlicher Art und mit derselben Kraft daneben von Lessing – als grundlegend in die neuere Kultur- und Kunstgeschichte eingeführt ist: daß es keine Geltung mehr haben darf, irgend eine Persönlichkeit in Geschichte oder Kunst schablonenmäßig nach dem Maßstab her- kömmlich gewordener Anschauungen zu beurtheilen; sondern überall: nach den je eigenthümlichen inneren Bedingungen des Objektes selbst hat man Gegenstand und Person zu messen; – zu prüfen zuerst die Leistungsfähigkeit derselben, und, wie weit ihr die Leistungen selbst entsprechen, welchen Umfang jene, welche Gültigkeit diese haben. Dieses Vorrecht beansprucht nun jede eigenartige Erschei- nung in Kunst und Wissenschaft. *) In der hier weggefallenen Einleitung dieses am 11. April 1882 in der Aula des Marienstiftsgymnasiums zu Stettin gehaltenen und durch den Balladen- gesang des Freiherrn Kurt von Seckendorff künstlerisch illustrierten Vor- trages war als besonderer Zweck desselben betont, die Bewohner Stettins von der kurz zuvor (16. März 1882) in Berlin erfolgten Gründung des Loewe-Vereins in Kenntniß zu setzen. # 2 4 x

 Die Geschichte lehrt, welche Bedeutung einzelnen Persönlichkeiten zukommt. Auch die Kunst hat ihre Geschichte, auch in ihr findet eine Entwickelung voll innerer Konsequenz. Statt, so daß dadurch immer vollkommenere Leistungen ermöglicht werden und bedeutsame Erscheinungen hervortreten. Aber die richtende Geschichte hat eben ein Organ, die Wissenschaft; und auch die Kunstgeschichte, auch in ihren neuesten Resultaten, ist diesem Organ unterworfen; – denn nicht für die Theologie und Philosophie allein behauptet die historische Kritik ihr höchstes Recht. Mag es richtig sein, daß die Weltgeschichte das Weltgericht ist, so ist doch das Ende der Ge- schichte noch nicht für jede künstlerische Erscheinung gekommen, und ephemere Beurtheilungsart ist nicht identisch mit dem Spruch der Geschichte. – Eine ganz eigen geartete Erscheinung auf dem Gebiet der neueren Kunst nun ist Loewe und seine Musik. Über ihn hat die Geschichte, wie es scheint, auch schon gesprochen. Der musikalische Fachmann, das musikalische Blatt, und ihnen voran jedes musikgeschichtliche Buch spricht ein Urtheil über ihn, falls es nicht, wie häufig geschieht, vorgezogen wird, bei einer angeblich geringen Bedeutung ihn mit Stillschweigen zu übergehen. Aber Freiheit ist das Gebiet der Kunst, und hier ist der Punkt, wo die freie, unbefangene For- schung und das Wissen mit der Kunst Hand in Hand zu gehen vermag. Der genaue Kenner Loewe's, dem die Tiefe und Schön- heit seiner Kunst das Herze löst und den Geist lichtet, mag nicht dulden jene tyrannische Bevormundung im Urtheil, zumal wenn er auf jener Seite fast nur Unkenntnis in den Aussagen und Unrich- tigkeiten in den Angaben findet. Zweierlei ist denn mit Bezug auf die heute im Allgemeinen maßgebend gewordene Beurtheilung Loewe"s zu beachten, erstens, daß die historische Kritik der größten neueren Komponisten und ihrer Werke ergiebt, wie wesentlich gerade Loewe auf sie eingewirkt hat, und sodann, daß nur von den aller- wenigsten, die über Loewe ihr Wort reden und schreiben, Loewe wirklich genau gekannt wird. Als unzulässig erscheint es uns daher z. B., und als dem wahren Fortschritt der Kunstentwickelung widersprechend, wenn wie das fast ausnahmslos bisher geschah) Loewe nur bemeffen wird nach dem Maßstab etwa eines Schubert, eines Mendelssohn, eines Schumann, und so seine Werke dann im Ganzen verworfen wurden.

 Loewe ist wohl eben so selbständig und original in einem Schaffen wie jene Meister! Bevor wir nun auf die ästhetische Würdigung seiner Werke uns einlassen, dürfte es

nach alledem erforderlich sein, Loewe nach seinem Leben und Wesen objektiv darzustellen. Johann Carl Gottfried Loewe, als der Jüngste unter 12 Geschwistern am 30. Nov. 1796 zu Löbejün, einem Städtchen zwischen Halle und Köthen, in der preußischen Provinz Sachsen, geboren, stammte aus einem alten Pastorengeschlecht, das viele Generationen hindurch diesem Amte gedient; nur sein Vater, An- dreas Loewe, hatte das Studium der Theologie aufgegeben und und bekleidete zu Löbejün das Amt eines Kantors und Organisten. Derselbe, ein Mann von tiefem Ernst und großer Pflichttreue, da- bei selbst hervorragend musikalisch begabt und nicht ohne gründ- liche wissenschaftliche Kenntniffe, gab dem talentvollen Knaben selbst den ersten Unterricht in der Musik und den Elementen der Wissen- schaft. Im Verein mit einer trefflichen Gattin Marie, geb. Leopold, ließ er ihm eine musterhafte Erziehung angedeihen und pflegte in der jungen Seele desselben eben so sehr einen festen moralischen Sinn wie kindlich frommen Glauben. Daneben wurde des Knaben Sinn mit Nachdruck für das praktische Leben geschärft. Die Musika aber ward in dem Grade geübt, daß der Notenschatz des Hauses bald erschöpft war. Weder die Anfangsgründe noch größere Sachen bereiteten dem Knaben irgendwelche Schwierigkeit. Er erzählte selbst: „Als ich zum Bewußtsein kam, spielte ich Klavier und Orgel und sang vom Blatte weg, ohne daß ich mich erinnern könnte, die Elemente auch nur mit einer Anstrengung gelernt zu haben.“ Als Sänger avancierte er bald zum Solodiskantisten. Den Jahrgang der Kirchenmusiken wußte er bald auswendig und jolfeggierte mit dem Vater alle Primo- und Secondo-Violinstimmen um die Wette durch. Die Choräle konnte er schon lange singen und spielen, und die Türkischen Handstücke sang er ebenso fließend wie die Violinstimme mit. Bald ließ er zur Überraschung der Eltern in den Prä- und Postludien seiner Phantasie freien Lauf. Daneben genoß er der größten Freiheit. Diese benutzte er, um in den romantischen heimatlichen Fluren einen schon früh und stark entwickelten Sinn für die Natur und das Romantische zu nähren. Am meisten fast beschäftigte seine Phantasie zunächst das Kohlen-

 bergwerk bei Löbejün, es erschien ihm als eine Vermittelung für das Leben unterirdischer Geisterwelt. So trieb er sich in den Schachten der Bergleute und in den Kalköfen, und dann wieder auf dem Kirchthurm und unter dem Kirchendach umher. Überall fühlte er um sich her das Wirken und Weben der Naturkräfte. Nachts litt er oft an Gespensterfurcht. In den Feldern und im Freien war ihm am wohlsten. Ganz besonders aber beschäftigte ihn in den Wäldern das lustige Volk der Vögel, und es machte ihm Vergnügen, jeden Bewohner der Zweige an dem ihm eigen- thümlichen Gezwitscher und Gesang zu erkennen. Im Winter wurde ein romantischer Sinn besonders durch die Märchen und poetischen Erzählungen seiner phantasievollen Mutter geweckt, „wunderschöne Erinnerungen aus ihren Jugendjahren, alte längst verklungene Geschichten, die noch immer“ - so erzählt er später - „wie seltsame Märchen vor meiner Seele stehen.“ Besonders wenn sie einen schönen, wunderbaren Traum gehabt, wußte sie ihn dem Knaben so deutlich zu erzählen, als hätte er ihn selbst geträumt. „Meine Augen“ - erzählt er - „streiften dann oft aus den Fenstern unserer Wohnstube, die auf einen alten verfallenen Kirchhof hinaus gingen, über dessen zerfallene Hügel und morsche Kreuze hinaus und gruben sich in das dunkle Laub der alten Lin- den ein, die ihn in ein so tiefes Dunkel einhüllten. Die Traum- gestalten der Mutter schienen sich im Mondschein auf diesen Hügeln zu beleben. Sie wandten sich mir zu, und halb ängstlich, halb begehrend, versuchte ich sie in mir festzuhalten. Wenn so die Mutter endlich still geworden war und ich mich fester an ihre Kniee drückte, dann pflegte ich auch zu bitten: „Mama, nun spiele noch etwas“, dann nahm sie lächelnd die Violine und spielte auf ihr die schönsten Melodien. Ach, wie diese Melodien sich mir außen im Mondenschein belebten. Nie hatte die Unterricht im Violinspiel gehabt, doch lang ihr Ton mir so tief in das Herz hinein!“. Wie nun eine schon ungewöhnlich früh entwickelte kräftige Phantasie und ein allseitig strebender Sinn seine Jugendjahre charakterisiert, so verläuft dem entsprechend auch ein weiterer Bil- dungsgang. Loewes Leben ist, äußerlich genommen, im Ganzen ohne große Abwechselungen verfloffen. Mit 10 Jahren kam er zur weiteren Ausbildung nach Köthen, um dann 1810 nach Halle

 überzusiedeln, wo er zunächst in die Frankeschen Stiftungen auf

genommen ward und Schüler Daniel Gottlob Türk's wurde. Seine Hallesche Zeit ist für Loewe von größter Wichtigkeit ge- worden. War doch Halle damals recht eigentlich nicht nur in wissenschaftlicher Beziehung vielen anderen Universitätsstädten voran, sondern auch in musikalischer Hinsicht galt es als besonders gut renommiert. Dort stand Händels Wirksamkeit in frischem Andenken, wie auch die Bach'schen Söhne ihres Vaters Tradition neu be- lebt hatten, Reichardt und Türk aber wirkten als musikalische Größen; und Weimar, und Dresden mit C. Maria v. Weber, waren so ganz in der Nähe. In Halle nun war es, wo Loewes Geist eigentlich zu höherem Leben erwachte. Dazu trugen bei zunächst die gründliche Türkische Schule, die wissenschaftliche Durchbildung und die Eindrücke des Krieges, sodann das persönliche Interesse, das z. B. Madame de Sta l, C. Maria v. Weber, König Jeröme (damals von Westfalen) an ihm nahmen, welch letzterer sogar ein so beson- deres Gefallen an dem damals schon hervorragenden jungen Sän- ger hatte, daß er ihm eine jährliche Unterstützung von 300 Thalern zu einer musikalischen Ausbildung bewilligte. Nun studierte Loewe ausschließlich und mit hingebendstem Fleiß die Musika bei Türk. Alle neueren Komponisten, auch Mozart, Beethoven, wurden durchgearbeitet, „der alte Meister blieb indeß dabei, daß es für ein Studium auf solider Grundlage besser sei Händel's und Bach's Partituren durchzuarbeiten.“ In dieser Zeit entstanden Loewes erste Kompositionen, u. a. eine Romanze „Clothar“, von Kind. Durch den Kriegsturm von 1813 und den Sturz Jeröme's ward indeß das Studium der Musik unterbrochen, – da außerdem 1813 Reichardt, 1814 Türk starben. Wieder ward Loewe Zögling des Waisenhaus-Gymnasiums, das er 1817 absolvierte, um nun eben in Halle Theologie und daneben Philologie zu studieren; – das Studium der Musik aber ward unter Türk's Nachfolger Naue fortgesetzt. Loewe selbst ward in dieser Zeit eine der ersten musikalischen Kräfte Halles, und wirkte als solche in Naue's Sing- akademie und mehreren Gesangs-Zirkeln. Das von Jacob'sche Haus, mit den schönen und intelligenten Töchtern Therese, Emilie, Julie, war Mittelpunkt des geistigen und musikalischen

334 Dr. Max Runze. (10 Lebens in Halle. Der „Löwe des Tages“ war Baron Lehmann, von dem Loewe fast abgöttisch gehegt und geehrt ward. Daneben zierten jenen Kreis Referendarius A. B. Marx, Ferdinand Öhlschläger, Keferstein, Gustav Nauenburg, Bergner und andere nachmals für die Musikgeschichte so hervorragende Per- sönlichkeiten. In dieser Zeit ertönten Loewes erste herzbewegen- den Nachtigallenklänge, die eine tiefe Neigung zu Julie von Jacob ihm entlockte; – damals entquoll einer tief und zart fühlenden Brust der mächtige Edward’s-Gesang, mit dem „Die Welt ist groß, laß sie betteln drin!“ – über welchen Richard Wagner, wie ein Augenzeuge erzählt, wiederholt mit Entzücken ausrief: „Er ist ein Genie, er ist ein Genie!“ und von dem Marx einst schrieb: „Er ist vom Komponisten mit einer bisher vielleicht noch nie erreichten Kraft gesungen worden.“ Gleichzeitig fast mit „Edward“ koncipirte und komponierte er den „Erlkönig“, der für die echte Balla- denkomposition epochemachend werden sollte; ihm folgte dann neben anderen „Elvershöh“. Jene an romantischen Verwickelungen so reiche Zeit hat übrigens Keferstein in einem höchst spannenden zweibändigen Roman „König Myß von Fidibus“ dargestellt, der sich im Wesent- lichen durchaus auf historischer Grundlage bewegt. In demselben bildet Loewe als „Leo Tonleben“ die Hauptperson. Julie ward dann eine geliebte Braut und ging zunächst nach Dresden, wo beide in inniger Freundschaft mit Weber lebten. Nachdem Loewe ein neues Amt hier in Stettin angetreten, führte er auch eine Julie heim, – doch schon nach einem Jahre der glücklichsten Ehe ward sie ihm durch den Tod entriffen. Bevor Loewe seine Anstellung in Stettin nahm, hatte er sich einer musikalischen Prüfung bei Zelter in Berlin zu unterziehen, die einen glänzenden Verlauf nahm, – deßgleichen hatte er eine philologische und pädagogische Prüfung in Stettin abzulegen. Loewe ward dann an einem neuen Heimatsort zu der von den königlichen und städtischen Behörden neu begründeten amtlichen Funktion eines Musikdirektors für Stettin 1821 erwählt und be- stätigt, und übernahm mit diesem Amt das Orgelspiel und die musikalische Leitung des Gottesdienstes an Sonn- und Festtagen in der St. Jacobikirche (Stettins Hauptkirche), sowie die Aufführ- rung von Kirchenmusiken an allen hohen Festen, ferner den musi- kalischen Unterricht am Gymnasium und Seminar in wöchentlich

11] Carl Loewe. 335 18 Stunden und bezog dafür einen Gehalt von 850 Thalern. Mit diesem

Gehalt hat er sich dann die 46 Jahre hindurch, die er hier gewirkt, begnügt; doch erhielt er 1850 dazu noch die durch den Tod des Kantor Liebert erledigte Stelle für den Kirchendienst an den Wochentagen, durch welche vermehrte Arbeitslast sein Gehalt um 300 Thlr. erhöht wurde. Loewe vermählte sich zum zweiten Male mit der als Malerin und Sängerin ausgezeichneten Auguste Lange, welche, mit feinem Verstand und treuem Herzen begabt, die Aufgabe ihres Lebens darin suchte, ihm den Weg zu ebnen, auf dem er fortan einen Künstlergang zu schreiten hatte. Seitdem ver- lief das Leben unseres Loewe bis Mitte der sechziger Jahre in äußer- lich gleichmäßiger Ruhe. Von Stettin riefen ihn nur einige Kunst- reisen, zumal auch zu Aufführungen seiner eigenen größeren Werke, nach außerhalb. Aber hier gerade hat darum sein Geist mit Macht gewirkt und gewaltet und wie für diesen Saal, so) für die ganze Stadt ist im Stillen manch hochbedeutendes Werk von ihm gestaltet worden. So hat er unter uns gearbeitet bis 1866, in welchem Jahre ihn, wie es scheint, unvermeidliche Rücksichten nach Kiel übersiedeln ließen, wo ihn am 20. April 1869 ein zweitägiger Schlummer sanft in das Gebiet der reinen Geister überführte. Nachdem diese kurze Lebensskizze ein Bild unseres Künstlers in den allgemeinten Umriffen gewährt, mögen nun zur Beurtheilung seiner Persönlichkeit und Schätzung seiner künstlerischen Bedeutung noch einzelne Punkte besonders hervorgehoben werden. Loewe bewahrte zeitlebens ein durchaus kindliches Gemüth, das zwar von gediegenem, ja strengem Ernst zeugte, aber hiermit wieder eine unendliche Lieblichkeit und heiterten Frohsinn zu ver- einigen vermochte. Er hatte eine innige Natur, – eine kräftige Sinnlichkeit für alles rein Natürliche, so daß er eigentlich ganz mit der Natur mitlebte und mitfühlte; Pflanzenwelt und Thierwelt liebte er über Alles; stundenlang z. B. konnte er in Waldeseinsamkeit da- liegen im traulichen Schatten und lauschen auf die Stimmen der Natur, die ihn entzückten, – wohl wiederholt etwa ihn Begleitende leise fragend: „Hörst du Nichts?“ – Nein! – „Es summt und fingt. Alles um mich her! O, das ist schön!“ – Die Himmels- sphären zu beobachten, dem „Feuerläuten“ ihrer Harmonien zu lau- schen und in ihnen eine Studien zu machen, war ihm höchste Wohl- lust. Er war eine durchaus naive Natur, und nach dieser Seite

 hin stark receptiv; – aber dennoch nicht ohne praktische Anlage für das bürgerliche Alltagsleben. Einerseits war er schon früh im elter- lichen Hause zu praktischer Thätigkeit angehalten, sodann aber forderten solches von ihm eine zumal in der Jugend und auch wohl später keineswegs besonders glücklichen pekuniären Verhältnisse. Dazu kam besonders die Kriegs- und eine eigene Militärzeit, die ihn auf das praktische Leben mit Bedacht Rücksicht nehmen ließen. Um hier nur Eins mit Loewes eigenen Worten zu erzählen: „Es wurde“ – so schreibt er – „meinen Kameraden nicht leicht, die Signale der Jäger aufzufaffen; da galt es also Rath zu schaffen. So erfand ich denn für jede der kurzen Signalmelodien einen Knittelvers soldatisch lustigen Inhalts, und leicht lernten jetzt die Freiwilligen ihre Kom- mandos“. Aus einer Militärzeit stammte auch die Liebe, welche er für die Jagd gewonnen hatte. Er war einer der besten Schützen des Bataillons, und noch später hat er einen Hasen mit ziemlicher Sicherheit erlegt; besonders glücklich war er im Treffen des Flug- wilds; sein Auge diente ihm nach oben gerichtet am "getreusten. Dabei war er ein ausgezeichneter Schwimmer und hat u. A. zwei- mal ein Menschenleben vom Tode des Ertrinkens gerettet. Loewe bewahrte sich in einer Erscheinung stets etwas Reser- virtes aber dabei Distinguiertes, in seinem vorwiegend so heiteren Wesen hatte er von einer gewissen Grenze an etwas Unnahbares, um nicht zu sagen Verschlossenes. Er war – wie wenige Musiker – von tiefer, strenger und echter Sittlichkeit, voll kindlicher Natür- lichkeit – man hat sein Gemüth wohl als jungfräulich bezeichnet. Dieser reine, lautere Sinn hat sich allenthalben auch auf seine Werke übertragen. Man spricht – d. h. einer spricht es auch hier dem anderen nach – von sogenannten schwachen Stellen in vielen seiner Werke, ja von Trivialitäten in Erfindung und Melodik; es dürfte eine solche Beurtheilung meist nur beruhen auf mangelnder Schätzung von Loewes naturwahrem Sinn; – er hat eben keinen über- reizten Geschmack; – auch die Leidenschaft in einzelnen seiner Gesänge begründet sich auf Ruhe und klarer, vollbewußter Objektivität; die- jenigen, welche in dem Edward-Komponisten ein den narkotischen Genüffen stark ergebenes Kunstgenie wähnten, haben sich allemal vollständig enttäuscht gesehen, er war, wenn auch entflammt für das Ideal alles Wahren und Schönen und voll Gluth der Phantasie, so doch ein überaus nüchterner Geist.

Wer aber trunkenen Sinnes

13) Carl Loewe. 337 ist und narkotisierten Geschmackes, wie kann der ein Organ bethätigen zur Anerkenntnis der nüchternen Objektivität, – dem Flachen er- scheint. Alles flach. – Auch war Loewe von tiefer Religiosität – wenngleich auch hier der freie Gedanke in ihm sein Recht behauptete, und u. A. Spinoza von ihm unendlich verehrt war. Dabei war er ein grundgelehrter Mann, wie er denn auch ganz besonders gern mit Gelehrten verkehrte und überhaupt ein Kreis geistig bedeutender Persönlichkeiten ihm stets eigentliches Lebenselement blieb. Deiters, welcher einen Bericht über Loewes Selbstbiographie und Briefe ge- geben, empfängt besonders aus den letzteren den Eindruck, daß Loewe den Umgang mit Gelehrten lieber gehabt habe als den mit Musikern, in welcher Hinsicht ihm übrigens R. Wagner verwandt erscheint. Die Mannigfaltigkeit seiner Lebensintereffen, ein für alle mög- lichen Lebenserscheinungen und Lebensformen stetig offener Sinn, verbunden mit der Kraft ungewöhnlich starker Receptivität, und ebenso verbunden mit einer unwiderstehlichen Produktionslust, ist denn von Grund aus bezeichnend für die Eigenthümlichkeit einer musikalischen Schaffensweise. Nimmt man dazu die ihm so eigene Kunst, jedweden Gegenstand, jede Person, je nach Zeit, Ort, Na- tion und Land in ihrer Eigenart zu erfassen, d. h. die objektive Kraft seines Dichtervermögens, vermöge deren er, wie Keferstein sagt, „die, von seinem kühnen, überall sich hinwagenden Genius ergriffenen Gegenstände oft in neuen, eigenthümlichen, großentheils zweckmäßigen Formen, in voller – man möchte sagen – Goethe'scher Wahrheit und Treue darstellt", und seinen an den alten Klassikern der Musik fest geschulten Geist, so haben wir ein wichtiges Element seiner künstlerischen Anlage aufgewiesen. Daß ein wirklich originaler Geist mitunter nach Seiten des Launigen hin unberechenbar weit ging und manches Originelle ausübte – wir Deutschen unterscheiden ja wohl mit den Fremdwörtern „original" und „originell" –, muß ein- geräumt werden, es berechtigt dies aber noch nicht, wie solches wohl geschehen, ihn einen „musikalischen Sonderling" zu nennen. Im Gegentheil, es hat ihm eine launige Auffaffungsart nicht selten dazu verholfen, hin und wieder eine wirklich nicht nur hochergötz- liche, sondern auch durchaus gesunde, Komik zu entfalten, die doch nichts von Manier oder Affektiertheit an sich hat und sicherlich zu dem Besten gehört, was in dieser Art künstlerisch überhaupt ge-

338 Dr. Max Runze. (14 leistet ist. Sei hier nur erinnert an die „Hinkenden Jamben" und die „Pfarrfräulchen", an das „Lied von der Nase" (welch seelenvolle Gemüthstiefe und doch welche ans Schalkhafte streifende freie Aus- laffung des Muttergefühls, ohne alle Lascivität, auf Claudius' keuschem Gedicht); wer hätte nicht die köstliche Komik mit innigster Freude genoffen, die das „Hochzeitlied", die „Heinzelmännchen" uns gewähren, oder wer hätte nicht in dem „Der Trompeter thät den Schnurrbart streichen" aus „Prinz Eugen" mit O. Gumprecht ge- funden, „daß diese Figur eine Gebärde voll unnachahmlichen Hu- mors macht"?. Als Beleg für die komische Ader in Loewe ließen sich noch viele Beispiele anführen, etwa: „Das Krokodil im Nile" aus dem Schwalbenmärchen, „Ach, fände für mich ein Bräutigam sich", „Der Kuckuk und die Nachtigall", „Christophorus", Kaiser Max Nase in „Der letzte Ritter Nr. II", „Jungfräulein Annika" und „Du riegle die Thüre gleich" – in „Gutmann und Gutweib". Vorwiegend ist aber Loewes Musik dem Ernsteren zugerichtet, – hatte er sich doch auch dem Studium der Theologie und Philo- sophie einst mit innerster Seele zugewandt, und haben auch außer- dem die Balladen und Oratorien, denen er sein musikalisches Haupt- interesse zuwandte, schon an sich ein ernsteres Gepräge. Sein Ge- müth liebte den Ernst; ebenso aber liebte er auch das Volksgemäße. Der Choral und das Volkslied gaben, wie er das selbst aus- jagt, die beiden Grundlagen für eine ganze Kompositionsweise her. In Betreff des ersteren ist es fast unnöthig, nach Beispielen aus- zuschauen, man findet Belege dafür nicht nur in einen Oratorien, sondern auch in seinen Legenden (z. B. „Gregor", „Christoph", „Jungfrau Lorenz", „Milchmädchen", „Grab zu Ephesus", „Moos- röslein"), einen geistlichen Gesängen („Wenn ich ihn nur habe", „Wie groß ist des Allmächtigen Güte", „Engelstimmen am Kranken- bett"), den „Hebräischen Gesängen" („Weinet um Israel", „An Baby- lons Ufern gefangen") und in Balladen, wie „Der Gang nach dem Eisenhammer", „Der Mönch zu Pisa", „Landgraf Ludwig", „Agnete", „Otto's Weihnachtsfeier", „Wittekind". Wie treffend und mit wahr- haft künstlerischer Vollendung er den Ton des Volksliedes in eine Balladen zu verarbeiten mußte, davon zeugen u. A. „Der Wirthin

Töchterlein“, „Graf Eberhard“, „Der Abschied“, „Das Schifflein“, „Fridericus rex“, „Heinrich der Vogler“, „Der Fischer“, „Harald“,

15) Carl Loewe. 339 „Das Erkennen“, „Das mußbraune Mädchen“ (zumal in dem ganz volksthümlichen Anfang) und besonders die ganz im Volkstone ge- haltene schöne Ballade „Die verlorene Tochter“. Loewes Meister und Muster sind zwar wirklich die altklassischen Komponisten, wie Händel und Bach, – doch darf dem Loewe-Kenner echter Art nicht entgehen, daß er außerdem besonders zweien Geistern nachgeht, die ihn mächtig angezogen, und an denen er sich recht eigentlich gebildet hat. Der eine war ein Lehrer Türk, – der andere der durch eine Balladen einst weithin bekannte, schon zu Loewes Jugendzeiten theilweis vergessene Komponist Zumsteeg. Für Balladen überhaupt hatte Loewes romantischer Sinn schon ganz früh eine ausgeprägte Vorliebe; seine höchste Begeisterung ward in einem Jugendgemüth entflammt, wenn im elterlichen Hause man ihm Balladen von Bürger und Stolberg vortrug, worin besonders seine ältere, für alles Mysteriöse empfängliche und mit magisch wirkender Vortragsgabe ausgestattete Schwester ihm nie genug thun konnte. Zumsteeg's Balladen hat Loewe neben den einen zu allen Zeiten gern vorgetragen, besonders die „Leonore“, die er ihm zu Liebe nicht von Neuem komponiert hat (wobei er allerdings, wie er einmal sagte, eine Reihe von Strophen würde gestrichen haben); „tief ergriff mich“ – so schreibt er – „die Musik dieses alten, mit Unrecht zurückge- stellten Meisters“. Wie er das Andenken der früheren Meister treu ehrte, so stellte er sich neidlos und anerkennend seinen Zeitgenoffen gegenüber. „Da findet man – wie C. H. Bitter sich ausdrückt – kein Kritteln und Mäkeln, kein kritisches Zurechtlegen und Auseinandersetzen. Viel- mehr tritt jene aus der Seele des Künstlers heraus sich entwickelnde unbefangene Gegenseitigkeit, vermöge deren das Fremde bekannt wird und selbst einander entgegengesetzte Naturen sich wohlthuend be- rühren können, immer und immer wieder als eine Lichtseite seines Charakters hervor.“ So hat er unter seinen Zeitgenossen Spontini, Weber, Meyerbeer, Kreutzer, Schubert, Marschner, Mendelssohn, Klein, Schumann und andere, wie Neukomm, Reiffiger hoch verehrt, was nach keiner Seite hin zweifelhaft ist. Besonders eng verbunden aber war er, außer mit Weber, mit Spontini, dem Fürsten Anton von Radziwill und Eduard Grell; – den beiden ersteren unter den Letztgenannten namentlich hat er wohl nicht nur persönlich für seine Gemüths- und Geistesbildung. Vieles zu verdanken, sondern

340 Dr. Max Runze. (16 auch für seine musikalische Ausbildung hat er in Manchem sie als musikalische Vorbilder ersehen, und entschieden ist Loewes Verhält- nis zu Weber und Spontini in Betracht zu ziehen, wo es sich um die richtige Schätzung der zu Loewes voller Kunstbedeutung vor- handenen künstlerischen Bedingungen handelt. Doch ist. Eines wiederum als Eigenthümlichkeit eines Geistes schon gleich hier zu beachten. Loewe war von Jugend auf eine durch und durch selbständige Natur. So sehr er auch äußeren Einwirkun- gen in seiner Kunst stets zugänglich war, die eigentliche Art eines Schaffens stand ihm bald fest, und nichts konnte ihn von seinen einmal als richtig erkannten tonkünstlerischen Grundsätzen abbringen. Dies zeigte sich z. B. im Anfange seiner Lehrstunden bei Türk. . Von diesem erhielt er die Aufgabe gestellt, eine große Konzertarie für eine Sopranstimme zu schreiben. Sein Freund Carl Pflug, da- mals studiosus theologiae, mußte ihm den Text dazu liefern. Er wählte einen antiken Stoff: »Didone abbandonata«. Die Worte lauteten in echter Operntextweise: „Der Troer hat mein Herz bezwungen, "Erloschen ist des Gatten Bild, Tief ist der Pfeil ins Herz gedrungen, Die Liebesflamme lodert wild!“ Loewe komponierte die Arie in lebhaftem Tempo, sie ging aus Dmoll und war ganz kurz, viel Ekstase, aber ohne jede Wiederholung des Textes und der Musik; es schien ihm nicht natürlich, wenn ein verzweifeltes Weib, das im Begriff ist, sich in die Flam- men zu stürzen, ihre Worte wiederholt. So kam er mit seiner Arie zu Türk. Dieser betrachtete die Noten und lächelte: „Was dasteht, ist recht gut, aber nun müßte die Arie erst angehen.“ Loewe schüttelte den Kopf „Ja, ja!“ sagte der Meister, „das ist gute Musik, aber keine Arie.“- „So werde ich eine andere schreiben,“ sagte Loewe, „diese aber muß bleiben, wie sie ist.“ Türk ließ ihn gewähren, denn er wußte, daß, wenn es Loewes eigene Arbeiten galt, er aller kindlichen Unerfahren- heit ungeachtet nur bis auf einen gewissen Punkt nachgeben konnte. Es erscheint bedeutsam, wie Loewe mit dem oben geäußerten Princip jener Arienkomposition R. Wagner

vorgegriffen hat, der bekanntlich, wie auch C. H. Bitter hierüber bemerkt, ähnlichen Ideen folgt. Überhaupt aber ward es Loewe mehr und mehr klar, daß äußere Einflüsse eine Art zu schaffen nie verändern würden. Er sagt darüber

17) Carl Loewe. 341 selbst: „Ich hielt es in der Kunst mit der Freiheit, die der Schöpfer ja jedem Vogel in den Zweigen gestattet; er singt eben so viel oder so wenig, als ihm gegeben ist.“ Es ist dieser künstlerische Zug in Loewe vielfach mißdeutet worden; es ist ihm viel nachgeredet, und Andere haben es aus Ignoranz nachgeschrieben, daß Loewe überhaupt um die musikalische Literatur sich nicht recht gekümmert habe. Was nun die klassische Literatur und seine früheren Zeit- genoffen, wie Weber, Spohr, betrifft, so war theilweise schon oben berichtet, wie sehr er sich in dieselben vertieft hatte; Loewe war ein überaus fleißiger Mann und lebte ganz und gar, wie auch Bitter bemerkt, in den Werken der älteren Klassiker; die in einem eigenen Besitz gewesenen Werke jener, die in Unzahl in seinem Nachlaffe sich vorfanden, lassen die Spuren eines Fleißes an ihnen, sogar in mitunter Randbemerkungen, überdies deutlich erkennen; noch mehr aber zeigen solches seine zahlreichen hinterlassenen Manuskripte, die sich großentheils mit Musikgeschichte und namentlich mit Kirchen- musik befaffen. Nein, er hat tiefgehende Studien an den Meistern gemacht. Ist er aber seine eigene Bahn gegangen, so kann dies doch nicht als Beweis dafür gelten, er habe Richtungen seiner Vorgänger und sie selbst nicht gekannt! Wie sehr er seine Zeitgenossen schätzte und daß er deren Werke genauer kannte, dafür legen u. A. seine Briefe klares Zeugnis ab, deren manche bisher noch unveröffentlicht sind. Ferner ist aus älteren Berichten musikalischer Zeitschriften ersichtlich, mit welcher edlen Bereitwilligkeit er seinerseits beizutragen gewillt war, jüngeren bedeutenden musikalischen Talenten schnellere Anerkennung und Verbreitung zu verschaffen, wie er das z. B. an Mendelssohn bewiesen hatte. Und ist nicht, bei aller Konservanz, die er für seine Schaffensart übt, einen Werken nach und nach gar sehr es anzumerken, wie ihr Schöpfer sich den echten, edlen Fort- schritt in der Musik für seine Werke zu Nutze machte? Sind denn seine spätesten Balladen, wie „Der seltene Beter“, „Der Astra“, „Odins Meeresritt“, „Archibald Douglas“, „Der Teufel“, so ganz altfränkisch nach Form, nach Manier? Freilich, altfränkisches und „alamodisches“ Gebaren hat er eigentlich nie gezeigt; er ist eben in jenen Arbeiten derselbe Loewe wie früher; aber er ist auch modern und geht eben mit der Zeit mit, d. h. mit dem, was wahrhaft den Höhepunkt des jedesmaligen musikalischen Zeitabschnittes ausmacht. Vor Allem aber dürfte in diesem Zusammenhange zu beachten sein, Musikal. Vorträge. V. 25

342 Dr. Max Runze. (18 daß er selbst doch in erster Reihe zu denen gehört, die z. B. für das tiefer, breiter und edler angelegte Lied mit den vernehmlichsten Grundton angeschlagen. Nicht Loewe hat später ignoriert, sondern er ward später ignoriert. Man sagt oft, er habe Schumann unbe- achtet gelassen. Bevor nun aber dieser Behauptung Gewicht beizu- meffen wäre – gelegentliche Außerungen Loewes, die ganz privater Natur waren, sind auf ihren rechten Zusammenhang zurückzuführen; Loewe that nicht selten mit feiner Vornehmheit und in etwas sar- kastisch angelegter Laune beiher. Außerungen, die dem weniger Ver- trauten unbegreiflich erscheinen mochten –, fällt die Beobachtung viel schwerer in die Wage, daß gerade Loewe, als Schumann mehr und mehr zu allgemeiner Anerkennung gelangte und den ersten mu- fikalischen Größen beigezählt ward, über Gebühr vernachlässigt wurde. Sollte er auf Grund des Schumann'schen Liedes sich auf neue Bahnen in einem, für großartigen Gesang so sehr befähigten, musikalischen Geist einlassen? Wußte er denn nicht zur Genüge, wie viel Schumann gerade ihm und der von ihm ausgehenden Anregung verdankte? Sollte er seine Balladendichtung nach Schumann ein- richten, welcher selbst erst durch so ernste Studien auf dem Gebiet der Loewe schen Ballade mit eigenen Balladen hervorzutreten ver- mochte. So weit überhaupt die Musikgeschichte Loewe noch beachtet (Langhans in einen sonst so trefflichen Vorlesungen über Musik- geschichte übergeht ihn ganz, wo er die Übersicht über die Ent- wicklung der neueren Gesangsmusik giebt, vieler Anderen zu ge- schweigen), werden sich allemal in den einzelnen Werken hierüber merkwürdige Widersprüche vorfinden, besonders auch in seiner ge- schichtlichen Bedeutung Schumann gegenüber. So geschieht dies auch bei Reißmann (Geschichte der Musik, Das deutsche Lied, Zur Ästhetik der Tonkunst), ob er gleich wiederholt anerkannt hat, von wie nachhaltigem Einfluß Loewe auf die Entwickelung der

Schumann'schen Muse gewesen ist. Letzteres muß selbst Ambros „Culturhistorische Bilder“ c. Seite 92, 101) zugestehen; – daß übrigens der Loewe’sche Einfluß auf Schumann noch weiter als auf die Balladen gereicht habe, dürften mehrere andere Schumann'sche Werke beweisen, wie „Der Rose Pilgerfahrt“ und selbst. „Das Para- dies und die Peri“ (man vergleiche O. Gumprecht's Urtheil in der National-Zeitung 18S2, Nr. 81). Sollte nun Loewe nach Schu- mann nachmals noch sich bilden, wo er, zumal in dessen Ballade,

 den merklichen Keim einer eigenen Anregung auf Schumann deutlich wahrnahm? Gebührt denn Schumann wirklich einzig das Verdienst, daß er über Schubert hinaus einen wahrhaft dramatischen inneren Zug dem Liede neu einverleibt hat; hat nicht Loewe solches viel früher (er war älter noch als Schubert) und kraftvoller gethan? Wo wäre solche Kraft und zugleich solche Dramatik und zugleich solche Einheitlichkeit des Ganzen, dabei so ganz neue Erfindung bei Schu- mann erfunden, wie in Loewes „Die drei Lieder“, seinem „Lord Dyring“, einer „Walpurgisnacht“ und einer „Spreenorne“? Und doch sind diese Kraftgesänge alle zu liedesmäßigem Vortrag geformt! Hat Loewe die vorgedachten Hauptbedingungen für die wahrhaft große Gestaltung des Kunstliedes – nennen wir es getrost Ballade, – „das hohe Lied des vornehmen Gesanges“, wie es H. Ehrlich einmal bezeichnete – nicht mehr innegehalten als vielleicht selbst Schubert? Wenigstens dürfte heute wohl das Urtheil aller kompe- tenten Beurtheiler darauf hinausgehen, daß dies z. B. Angesichts des „Erlkönig“ durchaus der Fall ist vergl. z. B. A. Reißmann, G. Engel, Lackowitz, C. Hauer, und dürfte überhaupt für die hier vorgetragene Auffassung ein Wort von A. B. Marx („Erinnerungen aus meinem Leben“. Berlin, Otto Janke 1865, Bd. II, S. 83 f.) bedeutsam sein, welcher sagt: „Mit gleichem“) Nachdruck vertrat ich die ersten Balladen- und Liederhefte Loeweis. Dies war aber aus innerster Überzeugung von dem Werthe jener Kompositionen ge- chehen, und noch jetzt bin ich derselben Ansicht und meine aller- dings, daß viele dieser Gesänge, namentlich der Erlkönig, die von Schubert an künstlerischem Werth und Originalität um so viel über- treffen, als die Schubert'schen jene allmählig an Popularität über- troffen haben. Denn das Publikum gntscheidet nicht nach dem inne- ren Werthe des Kunstwerkes, sondern danach, wie nahe dasselbe seinen Sympathien und seiner Fassungskraft steht.“ – Es ist über- haupt vom Übel, – ein Übel, welches leider weit um sich gefreffen hat – die Geschichte (o Geist des Hegel, wie steht so erhaben du da den Pygmäen der Geschichtsschreiberei von heute gegenüber!), auch die Musikgeschichte, nach leicht gefundener Schablone zu beschreiben, zu bestimmen! Beurtheile man jeden bedeutenden Geist nach dem Seinen! beurtheile man eine Fähigkeiten, wie weit endlich eine *) wie bei Spontini, Beethoven, vgl. a. a. O. – 25-

 Leistungen den Anlagen entsprechen, und gehe man bei der Beur- theilung psychologisch vor; – dann allein kann ein Urtheil wahr und gewissenhaft sein. Und forsche man wirklich in der Ge- schichte, historisch auch in der Musikgeschichte; – von wem z. B. wirkliche Erfindungen gemacht sind, von wem wirkliche Anregungen ausgegangen find! Über Loewe hat man in dieser Hinsicht bisher so gut wie gar nicht geforscht; und doch wird solche Forschung theilweise lohnend sein. Man wird ihn neben den ganz großen Geistern noch kennen lernen als einen, welcher der Kunst auch neues Material zugeführt hat, der sogar ganz neue Formen erfunden hat. Jedem das Seine; – aber eben: Jedem das Seine; jeden Baumesgipfel, der den Wald überragt, laffe man an seiner Stelle stehen, wenn auch dem Auge eine Unebenheit, ein scheinbarer Mangel an Symmetrie sich zunächst darbietet; – füg- lich sieht es in der Kunst doch am schönsten so aus, wie es wirk- lich und naturgemäß in ihr ist. Warum sollten wir nicht alle Schubert als den „göttlichen“ unter den Gesangskomponisten verehren? Warum sollte von uns Schumann nicht mit Recht als „König“ des Liedes gepriesen werden? Gewiß ist auch uns Franz erst der wahre „Vollender“ desselben! Aber darf man dem nord- wärts auf Felsen gewurzelten Loewe es vorenthalten, ihm zu sagen, er sei ein „Gigant“? Man höre den Edward rufen „Ach immer steh’s und fink und fall“, man sehe die „wildriesige Gestalt“ des Wittekind niedersinken ins Knie, man lasse den König von Granada vor Zorn wiehern: „Weiß als König, daß nicht Rechtens, was des Königs Willen hemmt!“ und überwinde die Scheu vor dem ver- stoßenen, aber in der Musik eben so mächtigen wie erhabenen „Paria“. Es erscheint oft erst unbequem, sich mit neuen und wieder neuen und anders gestalteten Loewe’schen Balladen zu

befassen, aber lernt man sie näher kennen, es wird so manche „die heiße Spur“ im Herzen hinterlassen, wie der Blitz in Mauer, Waff' und Lederwerk bei dem jungen Kaiser Heinrich IV. „zu Goslar in der Kammer tief“. Zur genaueren Kenntnis Loewes und zur Schätzung seiner Kunst wäre es nun höchst werthvoll, zu erfahren, wie sehr er von Seiten vieler bedeutender Persönlichkeiten geschätzt worden ist. Indeß würde solches hier zu weit führen, und wollen wir uns hier ledig- lich darauf beschränken, zu erwähnen, daß Loewe auch die persön- liche Bekanntschaft mit Goethe (in Jena) gemacht hatte, bei welcher

211 Carl Loewe. 345 Gelegenheit sich beide eingehend über das Wesen der Ballade unterhielten, und zwar unter vollständiger Übereinstimmung der beiderseitigen Auffassungen. In erster Linie aber ist hier noch der großen Bevorzugung zu gedenken, die Loewe von Seiten des kunst- finnigen Preußenkönigs Friedrich Wilhelm's IV. zu Theil ward, der schon als Kronprinz mit vollem Interesse einen weiteren Arbeiten folgte. Loewe selbst, wie dies bekannt ist, trug außerordentlich gern vor diesem königlichen Verehrer einer Kunst seine Stücke vor, dessen Lieblingsnummern zumal die historischen Balladen die vier von Kaiser Karl, die drei von Kaiser Max, Kaiser Otto's Weihnachts- feier, Landgraf Ludwig u. A.) waren. Auch nahm der König stets regten Antheil an seinen Oratorien, deren manches sogar auf des Königs specielle Anregung von Loewe ins Leben gerufen ward. End- lich sei denn an dieser Stelle noch des ungewöhnlich anregenden Lebens gedacht, das unsern Meister an der Stätte seiner Wirksam- keit unmittelbar umgab, und welches durch die Namen der für die Kunstintereffen Stettins so verdienstvollen Frau Tilebein, eines Franz Kugler und Bischof Ritschl, der genialen Gelehrten K. E.A. Schmidt, L. Giesebrecht, Herm. Graßmann bezeichnet wird, von denen namentlich die beiden Letztgenannten nebst dem Superintendent Hasper und dem wundersam anregenden Prof. Ferd. Calo Loewes Geist aufs Engste verbunden waren. Bevor wir nun noch, auf Grund dieser historischen Voraus- jetzungen und Notizen, Loewes Individualität und künstlerische An- lage betreffend, auf eine Werke im Einzelnen selbst genauer zu sprechen kommen, wäre eigentlich über die ästhetischen Voraussetzun- gen im Allgemeinen zu handeln, um darnach eben die Frage er- ledigen zu können, ob und in wie weit Loewes Werke den höchsten ästhetischen Grundforderungen entsprechen. Dabei möchten wir zunächst bemerken, daß Loewe’s ganze künst- lerische Eigenthümlichkeit charakteristisch hervortritt in der Ballade, daß von der Ballade aus er auch in seinen übrigen Arbeiten erst recht verstanden werden kann, d. h. in seinen Legenden und Ora- torien, in einen Liedern, einen Klavierfachen und auch in seinen Opern, so weit diese in Betracht kommen dürften. Wenn wir daher nach den ästhetischen Grundprincipien Loewes Musik in ihrem Schönheitsgehalt richtig beurtheilen wollen, so müßten wir für An- 2 5 x

346 Dr. Max Runze. (22 lage des Maßstabes an ihn mit dem Theil der allgemeinen Ästhetik anheben, der von der Ballade handelt, d. h. im vollen Sinne des Wortes mit einer „Balladen- Asthetik“. Eine solche fehlt uns aber noch ganz und gar, und was in einzelnen Werken der Asthetik z. B. bei Friedrich Vischer, bei Robert Zimmermann, auch bei Carri re und wieder bei von Kirchmann) in ganz untergeordneter Weise über die Ballade gehandelt wird, trifft schon darum meist nicht zu, weil nirgend die dort aufgestellten Ansichten auch nur im Ge- ringsten historisch begründet sind, und die schablonenmäßige Zustutzung der Ballade als integrierenden Theils einer Ab- (oder doch Unter-) Art der Lyrik oder (wie doch richtiger Vischern gegenüber von Kirchmann) der Epik in das Gesammtgefüge des ästhetischen Baues eben an sich als hinfällig sich erweist; so daß schon im vorigen Jahrhundert Johann Jacob Bodmer in der als Vorrede zu einer Übersetzung altschottischer und altchwäbischer Gedichte geschriebenen Abhandlung über die Ballade weit sachgemäßer vorgeht und fruchtbarere Winke giebt, als alle geistreichen System-Kombinationen neuerer Asthetik. Inzwischen haben einige Musikschriftsteller (wollte Gott, es käme die Zeit, daß deren mehre von klassischer Bildung beeinflußt wären!) im Einzelnen manchen nutzbaren Wink über die Ballade gegeben, z. B. die zum Theil schon erwähnten A. B. Marx, Heinroth, Keferstein, Lackowitz, C. H. Bitter. Gedenken wollen wir aber hier noch eines Asthetikers, nämlich Schleiermachers, und einer literatur- kundigen Schriftstellerin, Talvjs (Loewes geistbegabten Schwägerin), vor allem aber Uhland's (Sagenforschungen), die gar treffende Finger- zeige zur Ästhetik der Ballade geben. Eine

Ästhetik der Ballade also ist vonnöthen, um über den Kunstwerth der Loewe'schen Muse voll und ganz urtheilen zu können. So sehr ist aber dieselbe von- nöthen, daß sogar die gesammte Ästhetik daraus großen Nutzen ziehen würde, da jene über manches bisher noch dunkle Gebiet im Einzelnen der Asthetik Klarheit schaffen würde. Anstatt daß wir nun hier zur Abwechselung eine „Ästhetik der Ballade“ die Weite und die Breite vorführen, möge gestattet sein, die Sache dadurch zu erleichtern, daß wir der Einfachheit halber hierfür auf die ganz neu von der Presse kommende Schrift „Die ästhetische Bedeutung der Ballade“) verweisen. Wir bemerken nur, daß, *) Berlin, C. Duncker, C. Haymons) 1884. I. Philosophische Voraussetzun- gen der Balladen-Asthetik. II. Zur Geschichte der Ballade. III. Elemente zu einer

23) Carl Loewe. 347 nach streng wissenschaftlicher Aufweitung der Hauptmomente einer jeden Asthetik, die als Wissenschaft wird auftreten können (wobei wir u. A. auch darauf Gewicht gelegt, daß, je mehr verschiedenartige Kunstzweige sich, unter Wahrung echter Unabhängigkeit von einan- der, doch zu einem einheitlichen Ganzen in einem Kunstwerk ver- einigen ließen, um so höher dieses Kunstwerk stünde), ausgeführt wird, wie in der echten Ballade dem ästhetischen Grundprincip in besonders befriedigender Weise entsprochen werde, und halten in diesem Zusammenhange den Schlußsatz von Theil I aushebenswerth, wo es heißt: „Wir sind überzeugt, daß die Ballade, die - was ihre vollendete Gestaltung betrifft - jüngste der Kunstgattungen (falls man sie anders so bezeichnen darf), in diesem Betracht von hohem ästhetischen Werth ist; sie entspricht den für ein Werk von wahrhaft ästhetischer Vollendung oben vorausge- setzten Erfordernissen vielleicht mehr als sonst ein Kunstwerk, und muß darum in ihren wahrhaft klassi- jchen Gebilden einen hohen Rang im Gebiete der Kunst beanspruchen.“ Also, indem wir nun vorwegnehmen, daß die anderen Tonge- bilde Loewes auch eine Art von Ballade sind die Oratorien, Le- genden, Klavierpi cen, selbst viele Lieder, so wollen wir uns noch ein wenig bei der speciellen Loewe'schen Ballade verweilen. Was wir oben von der Dichtergabe Loewes bemerkten, daß er wahre Objektivität der Darstellung in seinen Werken übe und somit eine erstaunliche Mannigfaltigkeit im Allgemeinen wie im Einzelnen in der Erfindung der Charaktere, in der Kolorierung der Situationen: können wir nicht besser belegen als zunächst mit den betreffenden Worten O. Gumprechts: „Alle Wunder aus dem bunten Bilder- buche der Romantik tauchen bei dem Gedanken an die Loewe sche Ballade auf. Gänzlich ist ihr zu eigen gegeben jene phantastische Traum- und Zauberwelt, die stets so mächtig den Sinn der Men- schen in ihre geheimnisvollen Kreise gelockt. Die Mären der ver- schiedensten Zeiten und Völker haben dem Komponisten Stoff zu seinen Schöpfungen geliefert, in den entlegensten Schachten der Sage sehen wir ihn als unermüdlichen Schatzgräber beschäftigt. Dem Rufe Balladen-Ästhetik. IV. Charakteristisches in der Ballade. Metrisches, Poetisches. V. Balladenmusik.

348 Dr. Max Runze. (24 seiner Stimme gehorchten die lieblichsten Geister und die grauenhaf- testen Unholde, mit denen die Dichtung Luft und Waffer, Höhlen und Abgründe bevölkert. Gleich staunenswerth ist der massen- hafte Umfang von Loewe"s Produktion und die Man- nigfaltigkeit ihres Inhalts. Welch endloses, sinnverwirrendes Gewebe in Farben und Gestalten! In Sang und Klang ziehen vor- über heitere Griechengötter, biblische Scenen, christliche Heilige und Märtyrer, die im tiefsten Gemüthe des Volkes fortlebenden poetischen Überlieferungen aus der nordischen Vorzeit, alle charakteristischen Typen des Mittelalters, Brahmanen, Türken, Mohren, exotische Gesellen jeglichen Schlages.“ - „Einen wahren orbis pictus in Tönen stellen die Arbeiten Loewe"s dar. Heimisch ist eine Phantasie in allen Zonen. Sie jagt um die Wette mit Wind und Wolken über die nordische Heide und schwelgt trunken in der glühenden Farbenpracht des Südens. Wohl ergötzt sie sich gelegent- lich an dem lauten Gewühl der Gaffen und Märkte (ich erinnere z. B. nur an den so hoch charakteristischen Eingang vom 3. Stücke des „Mohrenfürsten“), aber am meisten zieht es sie doch ins Freie und Weite. Vertraut sind ihr sämmtliche Stimmen der Natur, das Leben und Weben des Waldes und der Fluren, das Brausen des Sturmes, der Gesang der Wellen.“ Bei aller Massenhaftigkeit einer Balladenproduktion aber lassen sich diese Werke nach bestimmten Gesichtspunkten ordnen. Das eigent- lich Charakteristische der echten Ballade können wir aus jedem echten Drama entnehmen, es ist die innere Dramatik und, naturgemäß dazu gefordert, die Einheitlichkeit der

Grundanlage; ein den Umschwung in der äußeren oder inneren Situation der Ballade herbeiführendes Moment gehört außerdem unbedingt dazu. In den ursprünglichen Balladen wird dieser Umschwung sehr häufig durch die Geisterwelt hervorgerufen, und würden die Balladen dieser Gattung zuerst ins Auge zu fassen sein. Dahin gehören außer den schon genannten „Erl- könig", „Der Mutter Geist", „Die Walpurgisnacht", „Elvershöh", vor Allem: „Treuröschen", „Walhaide", „Oluf", „Die Braut von Ko- rinth", „Harald", „Die nächtliche Heerschau", „Saul und Samuel", „Der Todtentanz", „Der Blumen Rache" und auch „Der Schatzgräber". Neben die Geisterballaden lassen sich als eine ganz andere Ord- nung die historischen Balladen gruppieren. Als solche sind noch zu nennen: „Die Glocken zu Speier", „Graf von Habsburg" (in wel-

25) Carl Loewe. 349 chen zur Herbeiführung des Umschwunges, ähnlich wie in der „Wall- haide" und im „Bettler", eiue Romanze eingeflochten ist), „Die Reiger- beize", „Graf Eberstein", „Der Mönch zu Pisa", „Kaiser Heinrichs IV. Waffenweihe", letzteres zumal ein Werk von großer Anlage und effekt- voller Aufführung; auch den „Schützling" (die Kaiser Franz und Ale- xander jagen im Wiener Wald, sehr volksthümlich gehalten, gemüth- voll, aber dabei edel) dürfte man dahin rechnen, sowie den „Seltenen Beter" der alte Dessauer) und den „Gefangenen Admiral" (die in der französischen Königsgeschichte bekannte mysteriöse Erscheinung der „eisernen Maske", welches letztere doch mehr dem Liede sich annähert. Ferner sind die Balladen nationaler Ordnung zu erwähnen, so die schottischen und englischen („Edward", „Das mußbraune Mädchen", „Thomas Reimer", „Graf Douglas"), die nordischen, außer schon genannten „Odins Meeresritt", spanische („Hueska", „Der Sturm von Alhama"), indische („Mahadöh", „Paria". Das hebräische Element tritt, außer in den „Hebräischen Gesängen", unverkennbar in dem Balladencyklus „Esther" hervor (auf historischer Grundlage, aus der Zeit Johann Casimirs von Polen, gedichtet von Ludwig Giesebrecht); letzteres trägt aber eben so sehr auch pol- nisches Kolorit, in welcher Gattung als national vorzüglich gelun- gen zu bezeichnen sind: „Die Lauer" äußerst effektvoll), „Der junge Herr und das Mädchen", „Die Budriffe" und „Wilia". Das Türken- und Mohrenelement wird repräsentiert durch den (sehr beachtens- werthen) „Astra", den „Mohrenfürsten" und die „Bilder des Orients." So viel als Fingerzeig zur methodischen Gruppierung der Bal- laden, denen noch eine Anzahl Ordnungen hinzugefügt werden könn- ten. Hinweisen wollen wir noch auf die Balladen von höfischer Vor- nehmheit, wie die Goethe'schen „Sänger", „Wirkung in die Ferne, „Bettler" (letzteres: die Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen) und als dann auf eine Perle unter den Tongebilden: die „Gruft der Liebenden", wieder auf spanischem Boden spielend. Es ist dies zwar recht lang, und ist der im Allgemeinen poesievolle Text, der einst von einem unbekannten Verfasser Loewe zugesandt war (von Puttkammer), nicht ohne einzelne Unbeholfenheiten, doch ist das Ganze groß komponiert und machtvoll wirkend, ja im Einzelnen ent- hält es Stellen die selbst dem Musiker, der nach besonderen kontra- punktischen Eigenthümlichkeiten, nach merkwürdigen harmonischen Erfindungen sucht, seltene Kleinodien sein würden.

350 Dr. Max Runze. (26 Mit ganz besonderem Glück hat Loewe die Legende kultiviert, diese „geistliche Schwester der Ballade". Einzelne von ihnen gehören geradezu zu dem Bedeutendsten, das er gearbeitet hat; so „Des fremden Kindes heiliger Christ", wobei ein Kenner Loewes zu der Stelle „sie ist vor Frost erstarret" meinte, man sähe vermittelt der Musik das Kind erfrieren. Sodann „Der heilige Nepomuk", „St. Ma- riens Ritter", das äußerst stilvoll und tief gehaltene „Milchmädchen", „Der Riese Offerus", „Scholastika" (mit Chor), „Das Paradies in der Wüste" (mit Chor) und wieder die Perle unter ihnen: „Gregor auf dem Stein". Von den Legenden letzterer Gattung (mit Chor) bis zum Loewe'schen Oratorium ist, wie Ambros richtig bemerkt, nur ein Schritt. Und wie die Legende eine Nebenart der Ballade, so ist auch in der That das eigentliche Loewe'sche Oratorium auf die Ballade zurückzuführen und nur aus dieser heraus zu verstehen. Derselbe Ambros jagt in diesem Sinne mit Recht von den „Sieben- schläfern": „Loewe ist auch hier Balladenkomponist geblieben". Es ist an der Tagesordnung, sich über Loewes Oratorium geringschätzig zu äußern. Daß die Loewe'schen Oratorien ohne mu- sikalischen Werth seien, „darüber sind heute ja auch alle Fachleute einig!" hört man selbst für Loewe wohlgesinnte Beurtheiler jagen. Zunächst müssen wir nun (wie das von August

Wellmer in besonders treffender Weise ausgeführt ist, – auch einem „Fach- mann“ fürs oratorische Gebiet. Unterscheidungen anstellen, was hier in folgender Weise geschehen möge: 1) Loewes geistliches Ora- torium, hauptsächlich „Die Festzeiten“, echte Kirchenmusik schönster und edelster Art, – hinreichend, allein Loewes Namen für alle Zeiten zu verewigen. 2) Sein – wie Loewe es nannte –: „eigent- liches Oratorium“, an die Legende oder christliche (kirchliche) Ge- schichte anknüpfend, dramatisierend; für welche Form Loewe histori- sches Recht beanspruchte und solches auch literarisch, wie sein Nach- laß ausweist, nachzuweisen suchte. „Mein Oratorium“ – pflegte er wohl mit Bezug auf das historische Recht für die von ihm geschaf- fene Form zu sagen – „ist das richtige“. Dahin gehören. „Die Sie- benschläfer“, „Palestrina“, „Meister von Avis“, „Gutenberg“, „Huß“. In ähnlichem Stil gehalten, doch im engeren Anschluß an die hei- lige Schrift sind zu nennen. „Hiob“, „Das Hohe Lied“. Vorgezeichnet ist diese Form in einem Werk, das allen, schon der Zeit nach, vor- angeht: „Die Zerstörung Jerusalems“, in welchem Loewe sche Urkraft

 pulsiert. In etwas veränderter Form, ein Karfreitagsoratorium, ist das noch immer lebensfähige „Sühnopfer des neuen Bundes“ ge- schrieben. 3) Letzteres leitet schon mehr zu der zuletzt gestalteten Art über: „Der Blindgeborene“, „Lazarus“, „Johannes“ (diese ganz ohne Orchester). 4) Sind zwei „Vokaloratorien für Männerstimmen“, ganz ohne Begleitung, zu nennen, wieder eine ganz neue Form, „Die eherne Schlange“ und „Die Apostel von Philippi“. Von letzterem erzählt u. A. Keferstein, daß es nach wohlgelungener Aufführung in Jena „allgemein als das größte und erhabenste aller bisher für Männer- stimmen erschienenen Werke anerkannt wurde und beim Publikum auch den letzten Zweifel an der Statthaftigkeit dieser neuen Gattung von Oratorien zu Boden schlug.“ Und C. F. Becker, Schumann's Mitarbeiter, berichtet in des letzteren Zeitschrift: „Mit Freuden den- ken wir zurück an die Aufführung des Oratoriums unter der Lei- tung des genialen Komponisten, und noch jetzt, bei dem Durchspielen und ruhigem Durchschauen der Partitur möchten wir ihm herzlich die Hand dafür drücken, daß er im Stande war, mit den ge- ringsten Mitteln, welche die Tonkunst bietet, ein Werk her- zu stellen, das ein inneres Leben offenbart, wie es das musikalische Drama felten und das Oratorium fast nie darbietet. – Wenige unter allen Tonsetzern würden ein solches Unternehmen zu Ende gebracht haben, wenn sie es auch mit Liebe begonnen hätten. Die Monotonie, die sich bei jedem neuen Takte immer deutlicher herausstellte, hätte sicher die meisten sogleich zurück- geschreckt. Doch Carl Loewe, der sich seit seinem ersten Auftreten gern eigenthümliche Pfade wählte und sich so glücklich in dem für Künstler Unmöglichen zu fühlen scheint, löste die Aufgabe mit Kraft und Gewandtheit.“ – Wie aber die maßgebenden „Fachleute“ auch heute noch über das erweiterte Loewe’sche Oratorium denken, dafür mögen nur zwei Stimmen sprechen. Der berühmte und geniale Alt- meister der echt protestantischen Kirchenmusik, Ed. Grell, stellt unter Loewes Kompositionen eine Oratorien ganz besonders hoch. Richtig weiß er sie nach ihrem Wesen zu bestimmen, wenn er, im Hinblick etwa auf Händel, sagt: „Von den 10–12 Oratorien dieses Meisters (es sind deren im Ganzen 16] sind. nur wenige ihrem In- halte nach eigentliche Oratorien. Den größten Theil derselben könnte man als weltliche Kantaten, dialogisierte Legenden oder Balladen, die an das Geistliche und Kirchliche streifen, oder auf noch andere Weise

 bezeichnen. – Loewe zeichnet sich ganz besonders durch eine Vereinigung von drei sehr beneidenswerthen Din- gen aus, Erfindung, Geist, Grazie, die wohl selten bei irgend einem seiner Zeitgenossen in der Fülle anzu- treffen sind wie bei ihm.“ (Chrysanders Musikzeitschrift 1869). Und Heinrich Bellermann stellt einmal einen eingehenden Ver- gleich an zwischen Mendelssohns „Paulus“ und Loewes „Huß“ und kommt zu dem Resultat: „Wir können nicht umhin, bei diesem Ver- gleich dem Loewe’schen Werke den entschiedenen Vorzug vor dem Mendelssohn'schen zu geben.“ (Chrysander ebenda). Daß auch in der Loewe schen Liederliteratur manche köst- liche Perle enthalten ist, haben manche Kenner mitunter betont, z. B. C. H. Bitter, Graben-Hoffmann, Ambros, und allerdings, wer könnte den Sang des Gretchen vor der mater dolorosa mit anhören, ohne stille Thränen der Andacht, der Bewunderung, der Ehrfurcht! – Auch in seinen Liedern, aus deren Menge eine An- zahl von etwa 15 zur herrlichsten Gabe unserer Literatur gehören, so daß es sich etwa lohnen

würde, die als besonderes Album zu sammeln, wiegt klassische Ruhe der Objektivität vor; leidenschafts- los, edel und doch tief empfunden, ja von moralischer Tiefe, aber auch moralischer Höhe, – nicht nach Art verzärtelter oder krän- kelnder moderner Lyrik. Am meisten diskreditiert stehen Loewes Arbeiten für Pianoforte da. Weil er specifischer Gesangskomponist war, so hat er für dieses Fach wohl mindere Begabung gehabt. Und doch werden noch neuerdings u. a. die „Biblischen Bilder“, z. B. von W. Tap- pert, gern empfohlen, und wird noch heute z. B. die Zigeunersonate auch von „Fachleuten“ mit Anerkennung ausgezeichnet. Der richtige Maßstab aber ist auch hierfür die Ballade, und mit Recht nennt Ambros Loewes Arbeiten dieses Genres: Klavierballaden. Und Robert Schumann urtheilte (Neue Zeitschr. f. Musik. 1835, Nr. 31): „Reich an innerem, tiefem Gesang, wodurch sich eine Balladen aus- zeichnen, spielt er getreu mit den Fingern nach, was er in sich hört; ich glaube, er erfindet das meiste ohne Instrument.“ Was soll man aber heute sagen, wenn man aus desselben Schumann Urtheil über Loewes Sonaten. Folgendes hört: „Zwei Stunden lang klang mir die Figur in den Ohren nach und dem Loewe gewiß das rechte, denn ich lobte ihn inwendig um Manches an der Sonate und wandte

29 Carl Loewe. 353 auf ihn eine Stelle, wenn auch nicht in ihrer ganzen Kraft an, die ein anderer Davidsbündler einmal schrieb und eine löbliche Redak- tion aufschlagen wolle. Neue Lpz. Ztschr. f. Musik. 1834. S. 3“)“, welche Stelle er als Fußanmerkung unter den Text jetzt, also lautend: *) „Wollt ihr wissen, was durch Fleiß, Vorliebe, vor allem durch Genie aus einem einfachen Gedanken gemacht werden kann, so leset in unserm Beethoven und jehet zu, wie er ihn (oft negativ, indem er die näherliegende Schönheit zurückweist, in die Höhe zieht und adelt, und wie sich das anfangs gemeine Wort in einem Mund endlich zum hohen Weltenspruch gestaltet.“ Nachdem Schumann so über die »Sonate brillante in Es« gesprochen, fährt er fort: „Aber einmal gereizt und herausgefordert, suchte ich anderwärts Achillesfersen beizukommen; denn wir wissen an ersten Tonhelden kleine Stellen, wo Recenfirpfeile eindringen können und irdisches Blut treffen“. „ordentlich ernsthaft kann man bei dergleichen Untersuchungen sprechen, auch ohne an die „elegische Sonate“ (in Fmoll, die zweite von Schumann recenfirte Loewe’sche Sonate) zu. denken, die ich aus vielen Gründen liebe und der brillanten vor- ziehe, wie es der Komponist selbst thun wird.“ – Sollen wir nun im Allgemeinen über Loewes ästhetische Be- deutung urtheilen, so möchten wir zunächst zwei sehr genaue Kenner Loewe's, dabei Beurtheiler ersten Ranges, reden lassen, nämlich Keferstein (1840): „Loewe hat sich als einer der genialsten, gebildet- sten und originell ergiebigsten Tondichter der neueren Zeit bewährt . und hat in fast allen Fächern der Poesie, welche der Musik auch nur einigermaßen zugänglich sind, theils musterhaft Schönes, theils Wahres und Treffendes und überall Interessantes und Geist- reiches gegeben. in charakteristischer Schärfe und Plastik der Zeichnung der verschiedenartigsten Tonbilder nach tief eindringender Beachtung der Zeiten, Länder und Völker und ihres eigenthümlichen Geistes möchte ihn nicht leicht ein anderer Tondichter übertreffen“; und Nauenburg (1835): „Loewe ist ohne Zweifel einer der reich- begabtesten und genialsten Tondichter neuerer Zeit, er besitzt nament- lich ein bedeutendes Talent für musikalisch-poetische Charakteristik; und hat die verwaiste Bahn eines erfinderischen Geistes mit männ- licher Energie und vielem Glück betreten.“ Ambros sodann jagt

354 Dr. Max Runze. (30 (1860): „Loewe besitzt eine nicht gewöhnliche Phantasie, wahren Dichtersinn, Innigkeit, Kraft, Geist (diesen vor Allem.“ Vor allen Dingen aber handelt es sich um die erneute Fest- stellung einer bleibenden Bedeutung auf dem Gebiet der Ballade; hier hat er „seine ausgezeichnetsten Nebenbuhler verdunkelt“, – in der Ballade ist er, wie es ähnlich C. H. Bitter mit vollem Recht hervorhebt, ein klassischer Meister ersten Ranges. Hierauf Gewicht gelegt, gebührt ihm, wie selbst Franz Brendel zugiebt, in der Musikgeschichte die Stellung neben Schubert „ohne Widerrede“. Vielleicht tritt Loewe in manchen seiner Ar- beiten schwächer hervor, z. B. in manchen seiner Instrumentalkomposi- tionen, – obgleich er auch hier, wie schon ausgeführt, theilweise Be- deutendes geleistet hat und u. A. ein „Trio“ z. B. von dem j. Z. gefürchteten Recensenten Fink (eigentlich Loewes Gegner) ausnehmend gerühmt ward; – vielleicht sind auch eine Opern nicht besonders hervorragende Werke – ob auch sie von

Kennern (Spontini, Möser, A. v. Radziwill, und später H. Kurth) als tüchtig anerkannt wurden, – mögen auch in manchem Oratorium wirklich einzelne Partien in kleineren Verhältnissen angelegt sein H. Bellermann nennt einige Chöre kleinlich, und mögen endlich manche seiner Lieder für unsere Zeit bedeutungslos ein (Todtengräberlied, Mein Herz, ich will dich fragen): so möchten wir doch vermuthen, daß selbst in den schwäche- ren Theilen – mit Rob. Schumann zu sagen – „bei Loewe immer etwas dahintersteckt". Völlige Unkenntnis über Loewes Talent, Schulung und Arbeitskraft verräth es, wenn öfters, – z. B. von Kienzl, O. Leßmann, H. Urban – behauptet wird, Loewes Kraft reiche für größere Werke nicht aus, – darüber ist überhaupt kein Wort zu verlieren. Aber ein anderer, beklagenswerther Zug zeigt sich häufiger in der Geschichte eines Schaffens: ihm fehlte eigent- lich ganz die den neueren großen Meistern so gern erwirkte und gegönnte nöthige Muße zum Schaffen, so daß gerade aus diesem Grunde so manches an sich wahrhaft bedeutende größere Werk in der Ausarbeitung einzelner Theile zu kurz kommen mochte. Als großes Verdienst muß ihm dann ausdrücklich zuerkannt werden, daß er besonders in seinen Balladen einen ganz neuen Stil geschaffen hat, der sich in der Folge nicht nur für die Balladenmusik höchst wirksam erwies, sondern auch weitere Einwir- kungen ausübte, z. B. auf das neuere Lied aber nicht etwa auf

31) Carl Loewe. 355 das Abtische und Verwandtes), – z. B. auf das musikalische Drama. Und auch im Oratorium hat er ja ganz neue Bahnen einge- schlagen, wo er eben so wenig ohne Nachfolge blieb. (Gestattet wird es sein, wenigstens vergleichsweise an Blumner, Rubinstein zu denken.) Bekannt ist, mit welchem Enthusiasmus R. Wagner erfüllt war für: „Elvershöh", „Der Mutter Geist", „Die Hexe" (W. Alexis), „Erlkönig" u. a., und welch enge Verwandtschaft mit der Wagner- schen Stilart beweisen endlich Loewes „Spreenorne" (aus frühe- ster), „Gregor", „Milchmädchen" (aus mittlerer), „Schwanenjung- frau" (aus spätester Zeit)!. „Wo es sich darum handelt, für das Wort den rechten Ton zu finden, da hat Loewe regelmäßig den Nagel auf den Kopf getroffen"; – diese Außerung, die uns gegenüber mündlich von dem Prof. B. l gethan war, ist sehr zutreffend, und ließe sich daneben nur bemerken, daß es ebenfalls zur charakteristi- schen Eigenheit Loewes gehört, daß er niemals den Ausdruck mit volleren Mitteln herzustellen liebt, als ihm zweckmäßig erscheint, und daß er das seltene Talent in ungewöhnlichem Grade befizt, mit so wenig Mitteln wie möglich die Sache jedesmal so zu gestalten, daß sie trotzdem nach Charakteristik und musikalischem Effekt voll nnd ganz erschöpft ist, und auf diese Weise mit Wenigem unerwartet. Viel geboten wird. Oberflächliche Beur- theiler verwechseln diese glänzende Eigenschaft unseres Künstlers mit poetischer und musikalischer Armuth! In der letzterwähnten Beziehung dürfte z. B. Loewes „Prinz Eugen" überhaupt als ein Unikum zu bezeichnen sein. Des besonderen Vorzugs der musikalischen Vielseitigkeit Loewe's ist schon eingehender gedacht worden. Nicht nur allen Gebieten des musikalischen Schaffens hat er sich zugewandt, sondern auf jedem Gebiet weiß er wiederum zum Theil geradezu erstaunliche Mannig- faltigkeit in der objektiven Erfassung eines jedesmaligen Gegen- standes zu repräsentieren; dies gilt besonders von den Balladen. „Sieht man die fast zahllosen Loewe schen Balladenhefte durch, so muß man über diese neue, ganz eigene Welt des Geistes, die sich hier öffnet, – über diesen oft verschwenderischen Reichthum erstau- nen" (Ambros). Auch in den Oratorien bietet sich dieser Reichthum

356 Dr. Max Runze. (32 dar, und ist es bewunderungswürdig, wie z. B. der Meister nach so vielen voraufgehenden Werken dieser Art wieder ganz neue Sai- ten in dem „Hohen Liede" erklingen läßt, in welchem die ganze Gluth echt orientalischen Farbenreichthums sich wiederspiegelt. Mit der Kraft, objektiv zu gestalten, dürfte es auch zusammen- hängen, daß seine Musik eigentlich ausnahmslos nichts Senti- mentales an sich hat. Viel eher ließe sich ihm zuweilen der Vor- wurf der Kargheit, einer mit zu großer Trockenheit geformten Plastik machen; aber selbst solche Trockenheit dient dann nur dem Princip der Objektivität. Daher muß es nun zumal von einer Ge- sangsmusik gelten, daß sie durchaus gesund ist, – nichts Krän- kelndes findet sich in ihr, keine Weltschmerzelei; – die in Gemüths- überreiztheit sich gefallende Melancholie und Sensibilität sagte Loewes Gemüth nicht zu; auch nicht die Art der ganzen Heine'schen Lyrik; – wo er aber Lieder von Heine komponiert hat, die trefflich sind („Im Traum sah ich die Geliebte", „Sie liebten sich beide", „Ich hab' im Traume geweinet"), da ist die

Musik zum Verwundern ein- fach und natürlich, doch der Heine'schen Dichtung gewiß das rechte, - und der Effekt mangelt dort nicht. Endlich ist Loewe recht und schlecht ein deutscher Sänger gewesen, und sogar ein patriotischer Sänger, und steht er in erster Reihe unter denen da, die das echte Deutschthum mit ihrer Kunst repräsentieren. Darum gehören seine Werke auch der deut- schen Kunst an; - eben darum aber soll auch sein Name der Geschichte der Kunst unauslöschlich verbleiben, und der Kunst nicht allein, sondern der deutschen Geschichte überhaupt, dem deutschen Volk; denn nicht ein großer Künstler nur, - auch einer der edel- sten Bürger unseres Volkes ist er gewesen; also darum: Ehre dem Andenken unseres Loewe!

| (D Über Johann Jacob Froberger's S % Leben und Bedeutung für die Geschichte der Klaviersuite. G) G) EIS)". O -_-_-_II_S- k Von .- . GTAI-DS" - N. - G Y ?)" Musikal. Vorträge. V. 26

59 u. 60. Über Johann Jacob Froberger's Leben und Bedeutung für die Geschichte der Klaviersuite. Von Franz Beier. Dis vor Kurzem hat man sich in Ermangelung authen- - tischer Urkunden auf die Angaben beschränken müssen, die uns Mattheson, Walther und Gerber über J. J. EEX-C-E: Froberger gemacht haben. Erst im Jahre 1874 hat Dr. Edmund Schebek in Prag durch die Herausgabe zweier bei einer Autographenversteigerung in einen Besitz gekommenen Briefe etwas Licht in das Dunkel gebracht, das über das Leben Frobergers ge- breitet ist. Die Briefe sind in deutscher Sprache von der Hand der verwitweten Herzogin Sibylla von Württemberg an den ersten Rath des Prinzen von Oranien, Constantin Huygens, den Vater des be- rühmten Astronomen Christian Huygens, gerichtet und zeigen uns, daß Froberger am 7. Mai 1667 zu Héricourt unweit Montbéliard (Mömpelgard), wohin ihn nach seiner Entlassung vom Wiener Hof die kunstsinnige Herzogin Sibylla als Musiklehrer berufen hatte, hoch geehrt und geliebt gestorben ist. 26*

360 Franz Beier. (4 Als eine willkommene Ergänzung dieser werthvollen Schrift- stücke können wir die erst gegen Ende des Jahres 1882 erfolgte Herausgabe der »Correspondance et oeuvres musicales de Con- stantin Huygens« begrüßen, ein Werk, das von W. J. A. Jonck- bloet und J. P. N. Land veröffentlicht und bei E. J. Brill in Leyden erschienen ist. Die Huygens'sche Korrespondenz ist bei der Bedeutung des seiner Zeit berühmten Mannes und dem vielseitigen brieflichen Ver- kehr, in dem er zu bedeutenden fürstlichen Persönlichkeiten, wie Moritz von Nassau, zu großen Meistern in der bildenden Kunst, wie Rubens, und zu berühmten Musikern, wie Chambonni res, ge- standen hat, von großer Wichtigkeit für die Kenntnis des 17. Jahr- hunderts, in dessen Zeit sein Leben (1596-1687) fällt. In dieser Sammlung finden wir neben zwei anderen interessan- ten Hinweisungen auf Froberger zwei Briefe » la Princesse de Montbéliard« (Duchesse de Wirtemberg Héricourt). Von die- jen ist der erste mit dem Datum des 29. August 1667 die Antwort auf die ihm von der Herzogin am 25. Juni geschriebene Nachricht von dem Tode des Meisters. Der zweite ist unter dem Datum des 4. August 1668 geschrieben. In ihm bittet Huygens mit überzeu- gender Dringlichkeit die Herzogin, welche sich in dem Briefe vom 23. Oktober 1667 gegen eine Weggabe von Kompositionen ihres Lehrers entschieden sträubt, um Erfüllung seines darauf gerichteten Wunsches. Den ersten Brief mit der Todesnachricht hatte Huygens am 23. Juli 1667 in Breda, den zweiten am 18. November des- selben Jahres empfangen. Zu dem ersten Briefe der Herzogin an Huygens gab das von diesem am 9. Juni 1667 an Froberger ge- richtete Schreiben Veranlassung, welches die Herzogin öffnete, und worüber sie sich äußert: „Deshalben ich Ursache habe um Verzeihung zu bitten, weil ich selbes geöffnet. Denn ich mir die Gedanken gemacht, meinen Gruß oder Angedenken darin zu finden, deswegen ich mich denn gar schön bedanken thue und wünsche, solcher noch besser meritiert zu sein.“ Aus Huygens' Briefen weht uns eine innige Verehrung und warme Freundschaft für Froberger entgegen, welche wohl aus einem längeren persönlichen Umgang hervorgegangen ist. Auf solchen läßt wenigstens folgende Bemerkung Huygens" aus dem ersten Brief an die Herzogin schließen: »comme souvent il m'a declaré, que qui

5 Johann Jacob Froberger. 361 n'auroit veu V. A. jouer ses pieces, n'auroit sceu discerner, si c'estoit elle ou luy mesme qui les touchoit.«*) Diese Briefe der Herzogin Sibylla und von Huygens sind von großer Wichtigkeit für die Biographie Frobergers, indem sie es uns einmal ermöglichen, durch urkundliche Angabe seines Todesjahres bei der Feststellung anderer Daten der Wahrheit näher zu kommen, und außerdem über seinen Charakter und sein Verhältnis zur dama- ligen Musikwelt genauere Kunde geben. Werfen wir einen Blick auf die Angaben einer alten Bio- graphen. Mattheson giebt in seiner 1740 erschienenen „Ehrenpforte" das Jahr 1635 als dasjenige an, in welchem Froberger als der Sohn eines Kantors zu Halle geboren sei. Im Jahre 1650 läßt er ihn von einem schwedischen Gesandten, der nach Halle gekommen (!) von seiner schönen Stimme entzückt worden sei, nach Wien zu Ferdi- nand III. bringen, der ihn: „zum berühmten Girolamo Frescobaldi, Organist zu St. Peter in Rom, in die Lehre thun ließ, damit er hernach Kaiserlicher Hoforganist werden möchte, welches er auch 1655 geworden ist. In Mainz soll er nach einer Entlassung vom Hofe einige sechzig Jahre alt unverheirathet verstorben sein." Johann Gottfried Walther, der wohl gegen eine genauere Fixi- rung der Daten, wie die Mattheson mit entschiedenem Unglück ge- wagt hat, gerechtes Bedenken gehabt haben mag, bringt dieselbe Geschichte schon 1732 in einem zu Leipzig erschienenen Lexikon. Frobergers in Mainz erfolgten Tod stellt er bestimmt hin mit der *) Da noch etwaige Nachrichten und vielleicht Briefe von Froberger's Hand in der großen, erst zum geringen Theil veröffentlichten Huygens'schen Korrespon- den; welche aus 533 lateinischen und 1352 französischen Briefen besteht nnd sich im Besitz der Bibliothek der Königlichen Akademie der Wissenschaften in Amster- dam befindet), zu vermuthen waren, so wandte ich mich an den Herausgeber der Korrespondenz, Herrn Professor Jonckbloet im Haag, der Vaterstadt Huygens". Durch dessen gütige Mittheilung erfuhr ich, daß die Briefe von Huygens im Be- sitz der Königlichen Bibliothek in Amsterdam, und die an ihn im Besitz der Uni- versitätsbibliothek zu Leyden wären, daß aber an beiden Stellen nichts Weiteres über Froberger zu finden wäre. Indeß ist es doch möglich, daß bei der Art, wie diese Briefe in Autographensammlungen zerstreut worden sind, ein Suchen in dieser Richtung nicht erfolglos bleiben würde. Wie ich in Erfahrung gebracht habe, ist erst vor Kurzem wieder eine größere Autographensammlung, worunter fich viele Briefe von und an Huygens befanden, bei Frederic Müller in Amsterdam ver- steigert worden. 2 E

. 362 Franz Beier. 6 Bemerkung: „wie mich dessen ein Anverwandter von ihm gewiß ver- sichert." Wie gröblich sich dieser Anverwandte mit einer Versicherung an seinem berühmten Vorfahren vergangen hat, zeigt uns der erste Brief der Herzogin. Den Mattheson'schen Angaben folgen die spä- teren Biographen. Als letzte, bisher noch nicht erwähnte ältere Notiz über Fro- berger bringen wir hier noch die des preußischen Geheimraths Chri- stoph von Dreyhaupt. Dieser nennt in seiner 1755 zu Halle er- schienenen Beschreibung des Saalkreises (Pagus neletici et undici) im 23. Buch unter der Überschrift: „Lebensbeschreibung gelehrter und berühmter Leute, die entweder zu Halle geboren oder daselbst in Bedienung oder Ehrenämtern gestanden haben" Froberger „einen Musikus von Halle gebürtig, allwo sein Vater Kantor gewesen". Bekannt sind die novellistischen Bestrebungen der neueren Bio- graphen Schilling") und Fétis, die dem wandernden Künstler höchst romanhafte Erlebnisse, von denen er gewiß bei seinen kühnsten Reise- träumen nichts geahnt hat, angedichtet und somit eine „Kunstnovelle" geliefert haben, „zu deren Ausstattung für Damenboudoirs nur noch Goldschnitt und Seideneinband fehlt". *) Wir treffen unsern Meister bei ihnen auf hoher See in einem Kampf mit Seeräubern, deren meuterischen Händen er durch einen gewagten Sprung in das nasse Element entgeht. Hätte es zu der Zeit noch musikalische Delphine gegeben, so würde ihn wohl ein Arionritt, der ja doch einen älteren lesbischen Kollegen gerettet haben soll, der großen Anstrengung enthoben haben, die ihm eine Biographen zumuthen, indem sie ihn schwimmend das rettende Ge- tade erreichen lassen. Aller Habe entblößt bettelt sich der Schiff- brüchige nun bis London durch, kommt wieder durch einen aben- teuerlichen, mit großem Behagen genau berichteten Zufall in die mitleidigen Hände des Hoforganisten, wird dessen Balgtreter, erhält bei einer Hoffestlichkeit wegen unaufmerksamen Tretens einen Fuß- tritt von seinem gestrengen Principal und darauf, als er von einer Dame am königlichen Tisch rekognoscirt wird,

des Königs höchst- eigene Kette um den Hals. *) Der glückliche Froberger! *) Universallexikon der Tonkunst. 1836. Stuttgart. **) Ambros, Musikgeschichte, Band IV. ***) Diese ergötzliche Fußtrittgeschichte erzählt allerdings auch schon Mattheson.

7 Johann Jacob Froberger. 363 Ruhmgekrönt in das Vaterland zurückgekehrt muß er die nun einmal nicht wegzuleugnende Ungnade des Kaisers über sich ergehen laffen, der Prozeß wird aber so gemildert, daß ihm der erbetene Abschied in den schmeichelhaftesten Ausdrücken gewährt wird. Zur Aufhäufung neuer Schätze begiebt er sich auf eine Konzerttour wie derum nach England. Wie treuherzig trocken erscheinen uns diesen jeglicher Dokumente als Stützpunkte entbehrenden Kombinationen gegenüber die biogra- phischen Skizzen Walthers und sogar die doch auch schon heraus- geputzten Berichte Matthesons. Die Mattheson'schen Angaben, die in ihren Daten schon längst unhaltbar erscheinen mußten, sind auch merkwürdigerweise noch in das neueste, von Mendel begründete und von Reißmann vollendete Lexikon, dessen zweite Auflage von 1881 mir vorliegt, hartnäckig mit hineingeschlüpft, obwohl hier das Londoner Kettenabenteuer einer sich sträubenden Feder entfloffen zu sein scheint. Nach Erwägung dieser Quellen wollen wir nun auf Grund der neueren Ermittelungen der Wahrheit näher kommende Daten zu fixiren versuchen. Gegen das angebliche, von Mattheson eingeführte Geburtsjahr hätte diesen und eine Nachfolger schon eine Stelle aus der von ihnen oft citierten „Musurgia“ des Athanasius Kircher mißtrauisch machen müssen. Dieser führt hier Frobergers bekannte »Fantasia supra ut remi fa sol« als bestes „Paradigma“ der Klaviermusik an, indem er von ihr sagt:") »illam omnibus organoedis tamquam perfectissimum in hoc genere compositionis specimen, quod imitentur, proponendum duximus«. Da die Musurgia 1650 in Rom erschienen ist, und in ihr ausdrücklich Froberger »Organoedus Caesareus celeberrimi olim Organoedi Hieronymi Frescobaldi discipulus« genannt wird, so liegt auf der Hand, daß Frobergers Ernennung zum Hoforganisten, eine Studien bei Frescobaldi, mithin auch sein Geburtsjahr in eine viel frühere, als die von Mattheson angegebene Zeit zurückgelegt wer- den muß. Außerdem ist durch die neuesten Forschungen festgestellt, daß Frescobaldi nicht nach dem Jahre 1644 gestorben sein kann.") *) Lib. VI. pag. 465. **) Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. Leipzig, Heffe, 1884, Bd. I. S. 32.

364 Franz Beier. (8 Den Bemühungen G. Nottebohms“) haben wir ferner folgende Daten aus den in der Hofbibliothek zu Wien befindlichen kaiser- lichen Hofzahlmeisteramtsrechnungen zu verdanken, die uns weitere Schlüsse ermöglichen. Wir finden hier über Frobergers Schülerfahrt zu einem großen Lehrer Frescobaldi die Notiz vom 22. Juni 1637: „Johann Jacob Froberger bittet, ihn vertrotteter Maßen nach Rom zu Frescobaldi abgehen zu lassen. Es werden ihm 200 Gulden bewilligt.“ Hieraus geht mit Evidenz hervor, daß das Geburtsjahr be- deutend zurück zu datieren ist. Eine genaue Feststellung desselben ist indessen noch nicht möglich. Auf Nottebohm's Veranlassung hat Professor Dümmler in Halle weitere Nachforschungen in den Kirchenbüchern der vier alten Kirchen der Altstadt angestellt, aber in dem Zeitraum von 1620-1637 keine Familie des Namens Froberger gefunden. Da wir hiermit noch keine rechte Veranlassung haben, an der Richtigkeit der Überlieferung, die durchweg Halle einen Geburtsort nennt, zu zweifeln, müssen wir annehmen, daß er vor 1620 ge- boren worden ist. Hierin werden wir durch die Bemerkung Mat- thesons bestärkt, wonach er einige sechzig Jahr alt geworden ist. Ferner lassen die Art und Umstände seines Todes ihn uns als Greis erscheinen, der sich dem Tode nicht mehr fern glaubt. Hören wir die betreffende Stelle aus dem ersten Briefe der Herzogin: „Allein verbleibe ich, leider Gott erbarm's! nur eine geringe hinterlassene Scholarin meines lieben, ehrlichen, getreuen und fleißigen Lehrmeisters seligen Herr Johann Jacob Froberger, kai. Maj. Kammer-Organist, welcher heut sieben Wochen Abends nach fünf Uhr unter währendem seinem Vespergebet von dem lieben Gott mit einem starken Schlagfluß angegriffen worden, nur noch etlich Mal stark Athem geholt und hernach ohne Bewegung einiges Glied's so sanft und, wie ich zu dem lieben Gott hoffe, selig verschieden. Denn er noch die Gnad von Gott gehabt, daß er niedergekniet laut gesagt: Jesus, Jesus, sei mir gnädig, und somit zurückgeschlagen Verstand und Alles hin.“ *) Muf. Wochenblatt. Leipzig 1874, S. 888.

9 Johann Jacob Froberger. 365 Folgende Stelle läßt uns vermuthen, daß er die Nähe seines

Todes geahnt: „Hat mir noch den Tag vor seinem End ein Goldstück ge- bracht, welches er verpetschirt und drauf geschrieben, daß man es nach seinem Tod dem Pfarrherr liefern solle, wo er sich ein Grab erwählet, und mich gebeten, solches ja fleißig zu überliefern und ihn zu Bavilliers in die Kirch begraben lassen, auch dorten den Armen, in die Kirch gehörig, ein Almosen zu geben und meinen geringen Bedienten im Schloß und, wo er logiret gewesen, auch einem jeden was verordnet und mich darum gebeten.“ Hiernach müssen wir ein Geburtsjahr wohl in dem ersten Jahr- zehnt des 17. Jahrhunderts suchen. Beruht die von Walther über- lieferte Geschichte, nach der Froberger als fünfzehnjähriger Knabe durch einen schwedischen Gesandten nach Wien gebracht worden ist, überhaupt auf Wahrheit, so kann sie sich bis zum Jahre 1625 er- eignet haben. Matthesons Angaben jedoch sind vollständig falsch, Als weitere Daten finden wir in dem Wiener Hofarchiv: 1. Jan. 1637 bis 30. September 1637, 1. April 1641 bis Oktober 1645, 1. April 1653 bis 30. Juni 1657. Während dieser Zeiträume war Froberger mit einem monatlichen Gehalt von 24 und 60 Gul- den als Hoforganist angestellt, bis 1657 seine Entlassung erfolgte. Diese beiden Decennien 1637-1657 schließen also eine Lehrjahre, seine Wirksamkeit am Wiener Hof, eine Wanderjahre und einen Sturz in sich. Wie aus dem Archivbericht mit Gewißheit zu entnehmen ist, fallen die Lehrjahre in die Zeit von 1637-1641, wo er zu Rom bei einem großen Lehrmeister Frescobaldi eifrigen Studien obliegt. Die Zeit seiner Wanderschaft umschlössen hiernach die Jahre 1645- 1653, wo sein Name in den Wiener Hofzahlmeisteramtsrechnungen nicht zu finden ist. Und doch wissen wir mit Bestimmtheit, daß Froberger innerhalb dieser Zeit, nämlich im Jahre 1649, in Wien gewesen ist; einmal aus der Dedikation eines libro secondo der Wiener Handschrift mit dem Datum: Vienna li 29. Settembre A. 1649, und dann aus einem Briefe der Huygens'schen Korre- spondenz. Unter dem Datum des 15. September 1649 nämlich sendet der sich damals am Wiener Hof aufhaltende William Swann »chevalier lettré et grand amateur de musique, tres bien vu   la cour du Stadhouder   la Haye, einen Brief an Huygens und

 schickt ihm: »des pieces, que un nommé Mons. Frobergen ma donnez et qui est un homme tres-rare sur les Espinettes«. In einem andern vom 22. Septbr. des Jahres datierten Briefe berichtet derselbe über die Vorbereitungen zur Leichenfeierlichkeit bei der Beisetzung der gestorbenen Kaiserin und schreibt weiter: »j"Iray demain voir les ceremonies, car il y aura tres-belle musique, principalement composé des voix. - Je serois bien aise d’entendre si les pieces, que je vous ay envoyez, vous agreent, car je tacherois, den procurer d'avantage«. Es war also Froberger um diese Zeit nach einem längeren Aufenthalt in Frankreich vermuthlich nach Wien zurückgekehrt, um sich von hier an den Dresdener Hof zum Kurfürsten Johann Georg I. zu begeben. Möglichenfalls hat er sich an der vtres-belle musique principalement composé des voix« betheiligt, wenngleich wir von solchen Kompositionen nichts kennen. Nach Mattheson fällt in diese Zeit ein Besuch am Dresdener Hof, wo sich die musikalischen Bestrebungen besonders der Protektion des kunstsinnigen Kurprinzen, des nachmaligen Johann Georg II., erfreuten. Durch Überreichung des vorher erwähnten libro secondo in prachtvoller Ausstattung verstand es Froberger, wie wohl richtig an- zunehmen ist, die Verlängerung seines Urlaubs mit einem Empfeh- lungsschreiben von einem kaiserlichen Herrn zu erbitten. Mattheson erzählt von diesem Dresdener Besuch: „Es spielte unter Anderm 6 Tokkaten, 8 Capricci, 2 Ricercaten und 2 Suiten, die er alle in ein schön gebundenes Buch sehr sauber selbst geschrieben hatte, vor dem Kurfürsten und überreichte ihm her- nach das Buch zum Geschenk, wofür er eine güldene Kette bekam, bei Hofe wohl bewirthet und mit einem kurfürstlichen Antwort- schreiben an den Kaiser in allen Gnaden entlassen wurde. Was dieser Monarch für ein Liebhaber der Musik, Kenner und Kompo- nist gewesen, ist weltkundig. Daher war ihm Frobergers Verrichtung und erhaltene Ehre überaus angenehm.“ Mit dem Seufzer: „Ach, wo sind die Zeiten hingekommen“, schließt Mattheson unter Ver- kennung der damaligen Verhältnisse, die in Folge des kaum been- digten langwierigen Krieges höchst trostlos waren, seinen Bericht. An einer andern Stelle erzählt uns Mattheson, der den erst im Jahre 1656 zur Regierung kommenden Kurprinzen schon vorher

 Kurfürst sein läßt, in seiner Weckmann-Biographie der „Ehrenpforte“ folgende Geschichte: „Mein Mathies! sprach der Kurfürst heimlich zu Weckmann,"

wollet Ihr mit Frobergern um eine gulden Kette auf dem Klavier spielen? Von Herzen gerne, antwortete Weckmann, aber aus Ehr- erbietigkeit für Ihre Kaiserliche Majestät soll Froberger die Kette gewinnen. Dieser, nachdem er gespielt hatte, frug gleich nach einem in der Kapelle, der Weckmann heißen sollte; der wäre am Kaiser- lichen Hofe sehr berühmt, und denselben möchte er gerne kennen. Weckmann stund hart hinter ihm; dem schlug der Kurfürst auf die Schulter und sagte: Da steht mein Mathies! Nach abgelegten Be- grüßungen spielte dann Weckmann auch und führte ein Thema, das er von Frobergern beobachtet, fast eine halbe Stunde durch, darüber sich sowohl dieser als der ganze Hof verwunderte und Froberger zum Kurfürsten mit den Worten herausbrach: dieser ist wahrhaftig ein rechter Virtuos. Beregte beide Künstler haben hernach immer einen vertraulichen Briefwechsel geführt und Froberger sandte dem Weckmann eine Suite von seiner eigenen Hand, wobei er alle Ma- nieren setzte, so daß Weckmann auch dadurch der Frobergerischen Spielart ziemlich kundig ward.“. Der historische Kern dieser Mattheson'schen Anekdote ist wohl nur in dem Zusammentreffen beider Künstler zu suchen. Wenn sie sich wahrscheinlich auch vor einander hören ließen, so ist an jenem Klaviertournier doch mit Recht zu zweifeln. Wer von der Wahrheit abweicht, muß ein gutes Gedächtnis haben, wofern er nicht sehr bald durch Widersprüche ein Vergehen selbst verrathen will. Das ist denn auch unserm Historiker Mattheson passiert, da er über die von ihm mit ersichtlichem Behagen erzählte Wettspielgeschichte ver- geffen hat, daß er an einer andern Stelle, wie wir gesehen haben, den Kurfürsten die goldene Kette als Gegengeschenk für die ihm von Froberger zu Theil gewordene Dedikation dem Künstler über- reichen läßt. Der Dresdener Reise ging der Überlieferung nach der Aufent- halt in Frankreich voraus, den wir demnach in den Zeitraum von 1645-1649 zu legen hätten. Und doch könnte man wegen einer *) Mathias Weckmann, berühmter Organist, geb. 1621 zu Oppershausen in Thüringen, gest. 1674 zu Hamburg.

368 Franz Beier. (12 Notiz der Huygens'schen Korrespondenz zu der Annahme geneigt sein, daß eine Reise nach Frankreich erst nach dem Jahre 1649 stattgefunden habe. Es bemerkt nämlich in dem vorher erwähnten Briefe an Huygens zum Schluß W. Swann, daß Froberger ihn um Stücke von Chambonni res gebeten habe. Dieser André Champion de Chambonni res (+ 1670) ist jener damals berühmte erste Kammer-Klavecinist Ludwigs XIV., von dessen Spiel ein Zeitgenosse Le Gallois versichert, daß er »parsa mani re d'attaquer les touches du clavecin« diesem Instrument Töne von einer Kraft zu entlocken verstand, welche kein anderer Künstler er- reichen konnte. Wenn nun Froberger um Stücke von Chambonni res bittet, so hat er doch wohl dabei die Absicht, sich von der „Setz- manier“ des berühmten Künstlers zu instruieren, und dessen hätte er nicht bedurft, wenn er soeben erst aus dem Vaterland und dem Wirkungskreis jenes Mannes zurückgekehrt wäre. Legen wir nun die Dresdener und Pariser Reise in die Jahre 1649-1653, wo war dann Froberger in der Zeit von 1645- 1619? Unmöglich kann in diese Zeit eine Reise nach England fallen, in welchem damals der schreckliche Bürgerkrieg tobte, dessen ersten vorläufigen Abschluß erst das Jahr 1649 mit der Hinrichtung Carls I. herbeiführte. Ein Aufenthalt am dortigen Hofe, der über ein Jahr- zehnt der Sitz des finsteren Puritanismus war, ist überhaupt erst nach dem Jahre 1660, in welchem die Restitution der Stuarts er- folgte, denkbar. Nach Mattheson ging Froberger direkt von Rom nach Frank- reich und „nahm die französische Lautenmanier von Galot und Gau- tier auf dem Klavier an, die damals hoch gehalten wurde.“ Frobergers Reise nach England würde also in die Zeit nach 1660 fallen und somit die Überlieferung Matthesons richtig sein, der sie in die ersten Regierungsjahre Carls II. legt „und zwar bei dessen 1662 gehaltener Vermählung mit der portugiesischen Katha- rina, da Alles herrlich und in Freuden lebte.“ Nur geht hier die Reise seiner Entlassung voran, während wir jetzt als Datum eines Abgangs von Wien das Jahr 1657 kennen. Ambros ist zur Annahme geneigt, daß Froberger gleich nach seiner Entlassung dem Ruf der Herzogin Sibylla nach Héricourt gefolgt sei. Damit müßte er aber die Londoner Reise entweder überhaupt negieren, obwohl an der historischen Wahrheit derselben

13) Johann Jacob Froberger. 369 zu zweifeln kein Grund vorliegt, oder sie in eine den Verhält- niffen nach wenig glaubwürdige Zeit verlegen. Letzteres thut er mit dem Einwurf: „Soll nun vielleicht gerade die berühmte Fahrt nach England eine kolossale Urlaubsüberschreitung

veranlaßt haben“, (die dann Ursache seines Sturzes geworden wäre). Über den Grund seiner Entlassung haben bisher nur Ver- muthungen laut werden können, da der Mangel jeder authentischen Quelle hierüber eine definitive Feststellung unmöglich macht. Daß wir in einer Konfessionsänderung Frobergers, der von Geburt lutherisch in Folge einer Wiener Stellung zum Katholicismus übergetreten war, nicht den Grund sehen können, wie man ange- nommen hat, erkennen wir aus einer Stelle des ersten Briefes der Herzogin, von der wir wissen, daß sie der lutherischen Konfession angehört hat. Sie schreibt an Huygens von Frobergers „ehrlicher Leichenbegräbnuß. so gut es hat sein können“ und äußert sich weiter: „Adversari bleiben aber auch nit aus und meinen, es sei der Sachen zu viel gethan und mit recht, weil er mit mehr unser Religion gewesen und was noch mehr Allerlei so Reden oder Ju- diciren sein mag.“ Auch kann eine Urlaubsüberschreitung nicht die Ursache der kaiserlichen Ungnade gewesen sein, da Froberger, wie wir aus den Hofstaatsrechnungen wissen, 1653 bis 1657 im Amt gewesen ist und außerdem eine Widmung des libro quarto das Datum: »Vienna l'Anno 1656« trägt. Wenn wir in dem Meister sowohl aus der Überlieferung Matthesons: „man rühmt sein Tugend liebendes, gottesfürchtiges Gemüth“, als auch aus den innige Freundschaft und hohe Verehrung bekundenden Auslassungen der Herzogin und Huygens", nicht einen überaus liebenswürdigen und biederen Charakter erkennen müßten, würden wir uns zur Annahme veranlaßt sehen, daß irgend ein unlauterer Charakterzug oder Schroff- heit und Stolz ihm die Ungnade zugezogen habe. Wahrscheinlich ist es ihm ergangen, wie so mancher ehrlichen Größe jener und anderer Zeiten, daß er der Intrigue und Mißgunst einer neidischen „Adverari“, der seine ehrliche und selbstlose Künstlernatur auf die Dauer nicht gewachsen war, unterlag und nach dem Tode seines *) Auf diese Stelle bezieht sich folgende Äußerung aus dem Antwortschreiben Huygens": »Comment pouvait on faire trop d'honneur au corps, qui en avoit esté le digne habitacle?«

 alten kaiserlichen Beschützers Ferdinands III., welcher im Jahre 1657 staub, der Verleumdung das Feld räumen mußte. Was galt damals in Deutschland, das noch lange unter den Folgen des un- seligen Religionskrieges zu leiden hatte, ein großer Künstler, ein bedeutender Komponist! Mit gerechter Entrüstung äußert sich Ambros über die damaligen, im Verhältnis zu anderen Ländern fast barbarischen Musikzustände Deutschlands: „Der große Ton- setzer, der edelste Musiker, wurde kaum noch vom herumstrolchen- den Musikanten unterschieden - im glücklichsten Falle war er „Hausofficiant“ eines Großen oder Kirchendiener. Noch Joseph Haydn und Mozart litten unter diesen Verhältnissen.“ Unter einer solchen Beleuchtung jener Zeit kann uns Frober- gers Geschick nicht mehr so wunderbar erscheinen, daß wir eine Entlassung als eine Folge selbstbegangener Ausschreitungen ansehen müßten. Man kann sich eines tiefen Mitgefühls nicht erwehren bei dem Gedanken, daß nun der schon alternde Meister nach ruhmloser Entlassung vom Wiener Hofe, dem er 20 Jahre mit Auszeichnung angehört hatte, noch einmal zum Wanderstab greift, um im Aus- land Anerkennung und Lohn zu suchen. Er wandte sich, wie wir gesehen haben, nach England, wo dem deutschen Tonkünstler - was uns auch Händels und Haydns Leben zeigt - immer für die Kunst begeisterte und opferfreudige Herzen schlugen. Im Jahre 1759, ungefähr 100 Jahre nach Fro- bergers Londoner Reise, fand ein großer Landsmann Händel, 1685 zu Halle geboren, in demselben Lande, das ihn am meisten gefeiert, sein letztes Asyl in der Westminster-Abtei. Unsere Nachrichten über diesen Londoner Aufenthalt beschrän- ken sich bis jetzt auf die schon erwähnte Mattheson'sche Überliefe- rung, die trotz dessen Versicherung, die nach Frobergers eigenen Aufzeichnungen niedergeschrieben zu haben, zweifelhaft genug er- scheint. Nehmen wir den vielbesungenen Piratenüberfall als histo- risch, so bleibt doch die Art und Weise, wie unser damals doch weltberühmter Meister über Scheltworte und Fußtritte hinweg durch eine Damenbekanntschaft endlich zur Anerkennung gelangt, immer- hin märchenhaft genug. Die Dauer eines dortigen Aufenthalts und das Datum einer Berufung nach Héricourt wissen wir nicht. Sein viel bewegtes,

 stürmisches Leben fand einen versöhnenden, ruhig heiteren Abschluß auf dem herzoglichen Schloß, wo eine edle „Scholarin“ sich be- mühte, durch begeisterte Verehrung dem gekränkten Meister die am Wiener Hof widerfahrene Unbill in Vergessenheit zu bringen. Daß er aber doch nie den Unverstand und Neid verwinden konnte,

mit dem die Kunstgenoffen seinen neuernden, ihre Technik gefährdenden Bestrebungen entgegentraten, ersehen wir aus zwei Stellen in dem zweiten Briefe der Herzogin: „Denn ich's ihm auch so oft und viel auf ein Begehren versprochen, Niemanden nichts zu geben.“, und weiter: „Denn er mir oft gesagt, daß Viel von seiner Com- position vor ihre Composition ausgeben, und doch nit wüßten mit umzugehen, sondern selbige nur verderben, und also nit möge, daß seine Sachen unter andere Leut Hände kommen thäten.“ Doch war er von zu menschenfreundlicher und liebenswürdiger Gesinnung, als daß ihn die Verkennung seiner Verdienste hätte verschloffen und unfreundlich gegen seine Umgebung machen können: „denn ihn die Leut wegen seines guten Humors geliebet haben, ob sie eben seine Kunst mit verstanden.“ Den tiefen Schmerz der Herzogin über einen Heimgang er- kennen wir in den Worten: „Ist mir gewiß sauer genug ankom- men und bin kein lachender Erb"; möchte mir noch als Herz und Augen übergehen, wenn ich bedenke, was mir mit ihm abgestorben.“ Durch einen „mit unfeinen“ Grabstein ehrte sie den auf dem Kirch- hof von Bavilliers bestatteten theuren Todten. Hatte Froberger leider das Bewußtsein, von seiner Zeit nicht, wie er verdient, gewürdigt worden zu sein, mit ins Grab nehmen müffen, so sollte ihm doch ein gerechter Beurtheiler erstehen in einem Meister, dessen Werke an Glanz alles bisher Geleistete weit überstrahlten; und dieser, der den Werken des Vorgängers hohe Anerkennung zollte, war kein Geringerer als Johann Sebastian Bach.“) Frobergers Eigenart und epochemachende Bedeutung besteht vor Allem in der Begründung eines neuen, freieren Stiles für die Klaviermusik. Mit richtigem Blick die Sonderstellung des Klaviers *) „Frobergern hat der selige Leipziger Bach jederzeit hoch gehalten, ob er schon etwas alt.“ M. Jacob Adlung"s Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit. Erfurt, 1758. S. 711.

372 Franz Beier. (16 unter den Instrumenten erkennend suchte er die demselben damals noch sehr eng gesteckten Grenzen zu erweitern und schuf damit einen neuen, freieren, von seinen Nachfolgern nach ihm benannten Stil. Es besteht diese Neuerung im Wesentlichen in der größeren Aus- nutzung der natürlichen Begabung des Instruments, welches wie kein anderes in dem Grade einmal eine reiche Behandlung der Har- monie und dann die Einführung eines bunten Figurenwerks gestattet. Während die erste Eigenschaft dem Klavier etwas Orchestermäßiges verleiht und es durch eine Begabung für akkordische Wirkungen zur Ersetzung vieler Instrumente befähigt, deren Zusammenwirken erst eine Erzeugung von Akkordmaffen ermöglicht, so giebt ihm die letzte eine ganz exceptionelle Stellung, insofern eine Wiedergabe der Kla- vierpassagen den andern Instrumenten oft sehr schwer, wenn nicht gar unmöglich ist. Es kennzeichnet eben die entwickeltere Klavier- musik ihr Gegensatz zum Orchestersatz. So verstehen wir sehr wohl die Äußerung des Danziger Kapellmeisters Valentin Meder, welcher in einem Briefe vom 14. Juli 1709 an den „ehrlichen“ Christoph Raupach schrieb: *) „Ein gewisser. Liebhaber der Musik habe ihn gezwungen, Frober- gers ein Memento mori auf Violen anzubringen und mit ins Konzert zu mischen: er hätte auch dessen Verfassers Tombeau aus dem Fmoll mit beifügen sollen, solchen Eigensinn aber von sich abgelehnt, indem besagtes Tombeau sehr ineinander geflochten und sich mit Geigen nicht sowohl ausdrucken lassen. Ein anderes sei ein Clavicordium, ein anderes die Violin.“ Vor Allem bilden die für die Entwicklungsgeschichte der Suite äußerst wichtigen Froberger'schen Tanz-Partiten, auf die wir jetzt näher eingehen wollen, ein werthvolles Dokument für die „Setz- manier“ dieses Meisters. Auch ein großer Lehrer Frescobaldi hatte Tanzstücke geschrie- ben. Es ist dies eine allerdings stilvoll gehaltene Salonmusik, die aber noch des festen inneren Zusammenhangs der Theile ent- behrt, wie wir ihn später finden, wo sich die Tänze zu Gruppen, zu Suiten vereinigten. Frescobaldi nennt eine Tanzmelodien Balletto, Corrente, Paffacaglio, Gagliarda, Ciaconna. Sein Schüler Froberger bringt schon, wie wohl anzunehmen ist als der *) Mattheson, Ehrenpforte.

17) Johann Jacob Froberger. 373 Erste, eine Tänze in wirklichen Gruppen, die er indessen noch nicht Suiten sondern Partiten nennt; und zwar vereinigen sich bei ihm durchweg die Allemande, Courante, Sarabande und zum großen Theil noch die Gigue zu einem ganzen Tanzbild. An dieser Stelle wollen wir nur auf den merkwürdigen varia- tionenartigen Zusammenhang der Stücke hinweisen, der, schon bei Frescobaldi angefangen, zur vollständigen Variation

ausgebildet bei Froberger erscheint, obwohl der Name Partite noch bleibt. So sehen wir die Variation sich hier aus dem Zwang ent- wickeln, den die Rhythmus veränderung im Tanzschritt auf den Komponisten, der an der einmal concipierten Tanzweise festhielt, ausübte. Sind nun auch die Stücke Frescobaldis ebensowenig wie Frobergers ihrer schematischen Form nach wirkliche, zur Be- gleitung der Tanzbewegungen eigens komponierte Tänze, so sind sie doch als solche gedacht und geben das Charakterbild derselben. Von Froberger's Tanzpartiten, denen wir den erst nach ihm eingeführten Namen Suite geben, finden wir zehn »manu propria« ge- schriebene und außerdem die zu ihnen gehörenden Partiten »sopra Mayrin« und das »Lamento« in den bekannten Wiener Handschriften von 1649 und 1656, welche er dem Kaiser Ferdinand III. ge- widmet hat. In der Handschrift von 1649 (lib. II. part. IV) befinden sich 5 Suiten und die Partiten »sopra Mayrin, die mit in den Kreis dieser Kompositionen gehören, da hier der sechsten schönen chromatischen Partite eine Courante mit Double und Sarabande folgen. Die Handschrift von 1656 (lib. IV. part. IV) enthält eben- falls fünf Suiten und das »Lamento« mit Gigue, Courante und Sarabande. Außer diesen beiden Handschriften, die für uns jedenfalls die besten Quellen für ein eingehenderes Studium Froberger'scher Kompositionen sind, finden wir noch in folgenden Sammlungen Suiten dieses Komponisten. Zunächst in der gedruckten Ausgabe mit dem Titel: »10 Suittes de Clavessin, composées par Mons. Giacomo Frobergue, seconde édition tr s exactement corrigée Amsterdam chez Estienne Roger Marchant libraire«. Schließ- lich haben wir noch eine interessante Quelle in einem bisher noch unbekannten Sammelband in deutscher Tabulatur aus dem Jahre 1698, welcher sich im Besitz des Herrn Professor Spitta in Berlin Musikal. Vorträge. V. 27

374 Franz Beier. (18 befindet. In diesem werthvollen Buche finden wir außer den uns aus der Wiener Handschrift von 1649 bekannten Mayrin-Partiten 7 Suiten, 1 Allemande und Courante und eine Allemande und Gi- gue, als deren Komponist Froberger bezeichnet ist. Nur zwei von ihnen, die Suiten in G- und Cdur und die Allemande und Gigue in Dmoll kennen wir aus der Wiener Handschrift (lib. II. part. IV). Mit diesen bisher unbekannten 5 Suiten und der Allemande und Courante in Dmoll haben wir also jetzt, da von den 10 Suiten der gedruckten Ausgabe zwei in der Wiener Handschrift von 1656 stehen,") 23 Suiten, das Lamento, die Mayrin und die Dmoll- Allemande und Courante des Tabulatur-Manuskripts. Es gruppieren sich, wie schon bemerkt, bei Froberger vier Tänze, die Allemande, Courante, Sarabande und, wenn auch nicht durchweg, die Gigue zu einer Suite. Gleiche harmonische Grundlage und Tonart und vielfach beobachtete Identität der Motive, die dann allerdings einer rhythmischen Veränderung unterliegen, bilden das Band ihrer Ver- einigung. Die Suiten des 2. Buches der Wiener Handschrift haben mit Ausnahme der 2. (Dmoll) keine Gigue. In dem Tabulatur-Sammel- band aber finden wir die Gdur- und Cdur-Suite der Wiener Hand- schrift mit einer Gigue schließend. Indessen erregen nicht so der Umstand, daß diese beiden Gigues die Wiener Handschrift nicht auf weist, - die 5. (Adur) Suite der gedruckten Roger'schen Ausgabe enthält ebenfalls eine in derselben Suite des 4. Buchs der Wiener Handschrift nicht befindliche Gigue - wohl aber die Haltung der Harmonie und Modulation und in der C-dur-Suite die anhaltende Terzenbewegung der Oberstimmen, welche zwei Takte hindurch über dem drei Oktaven tiefer ertönenden C und H des Baffes schweben, unsere Zweifel an der Echtheit und laffen diese beiden Gigues als eine Zuthat aus späterer Zeit erscheinen. Während in Tanzjamm- lungen früherer Zeiten die einzelnen Tänze ohne bestimmte Ordnung und Plan neben einander gestellt waren, finden wir sie bei Fro- berger in einer wohlerwogenen Reihenfolge, welche die Absicht nicht verkennen läßt, durch Erzielung eines gewissen Kontrastes der Theile die Wirkung des Ganzen zu erhöhen. Wenigstens erkennen wir die- *) Die 5. Suite (A-dur) steht als 2. in der Wiener Handschrift (lib. IV. part. IV), und die 8. (A-moll) steht am selben Ort als 4. Suite, mit der Ab- weichung, daß hier die Gigue an zweiter Stelle ist.

19] Johann Jacob Froberger. 375 es Princip außer in den gedruckten Suiten, wo durchweg die Cou- rante, Sarabande und Gigue in derselben Reihenfolge sich der Alle- mande anschließen, auch in den Suiten des 2. Buches der Wiener Handschrift. Hier tritt zwischen die erhaben und gemessen erklingende Weise der Allemande und die frohe und heitere Courante die Sara- bande, deren Wesen wir in unserem Adagio erkennen. Die einzige Gigue dieses Buches schließt

die Dmoll-Suite, die bildet in ihrem leichtfüßigen, ausgelassenen Rhythmus zu der eben erst verklungenen sanften Weise der Sarabande den grellsten Gegensatz. Ein anderes Verfahren in der Gruppierung beobachtet Froberger in den Suiten des 4. Buches, wo er, abstrahierend von einem ver- jöhnenden Schluß durch die Gigue, diese durchweg an die zweite Stelle setzt und die mäßigere Courante vermittelnd zwischen der Gigue und Sarabande wirken läßt. In dem trotz des hellen Cdur imposant klingenden Trauerstück, dem Lamento, *) welches die Suiten der Wiener Handschrift beschließt, trägt die dem äußerst stimmungs- voll komponierten Satz folgende Gigue in dem Zusammenhang den Charakter des Trostes. Welche richtige Erwägungen in ästhetischer Beziehung den Künstler bei der Komposition dieses interessanten Stückes leiteten, erkennen wir auch aus der das Lamento be- schließenden Sarabande, in welcher in Anbetracht des hochpatheti- schen ernsten Inhalts des ersten Satzes an Stelle der sie sonst charakterisierenden Gravität ein ruhiges, würdiges Gefaßtsein zu em- pfinden ist. Die bisher genannten Bestandtheile der Froberger'schen Suite finden wir in der Fdur- und der ersten Cmoll-Suite des Tabu- laturmanuskripts durch Doubles erweitert, welche der Allemande, Courante und Sarabande hinzugefügt sind. Es sind diese Doubles nicht sowohl Variationen in unserem Sinne, als vielmehr mit Figuren und „Agréments“ verzierte Wieder- holungen der vorangegangenen Melodie. Da nun in vielen Fällen die Courante und auch die Sarabande die Allemandenmelodie varia- tionenartig behandelte, so entsteht durch Hinzutritt der Doubles so zu jagen eine Variation über eine Variation, was dann natürlich leicht eine gewisse Schwerfälligkeit und Monotonie zur Folge haben kann, *) »Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Masta di Ferdi- nando IV. Re de’ Romani.« 27-

376 Franz Beier. (20 vorausgesetzt, daß nicht nach freier Wahl die eine oder die andere, sondern jedesmal sowohl Tanz als Double gespielt worden sind. Froberger, der die Kenntnis der Double wohl einem Aufenthalt in Frankreich verdankt, macht auch nur einen sehr mäßigen Gebrauch von ihr. Bisher kannten wir sie nur aus seinen Mayrin-Partiten, wo sie als Anhängsel der Courante nach sechs vorangegangenen Va- riationen über dasselbe Thema auch nicht gerade allzu erfrischend wirkt. Die jetzt hinzukommenden Doubles des Tabulaturmanuskripts laffen den Froberger'schen Stil sehr wohl erkennen und wir haben daher nicht Veranlassung, die ihrer Seltenheit wegen als den Aus- fluß einer anderen variirfrohen Feder anzusehen. Über die Notierungsweise, die der Meister bei der Aufzeichnung seiner Suiten beobachtet hat, bemerken wir noch, daß er durchweg den Sopran- und Baßschlüssel anwendet und nur in zwei Suiten des 4. Buchs der Wiener Handschrift sich des G- und des Bariton- schlüffels bedient. *) Wenden wir uns jetzt zur Betrachtung der einzelnen Theile der Froberger'schen Suite. Als „eine aufrichtige Teutsche Erfindung“, *) steht die Alle- mande an der Spitze der Suite. Mattheson charakterisiert sie als „eine ernsthafte und wohl ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüths trägt, daß sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet.“ Wohl zu unterscheiden von dem wirklichen, noch jetzt stellenweise in Süddeutschland heimischen Nationaltanz im /- oder 4-Takt, eröffnet sie den Reigen der Tänze in gemessener, ruhiger Bewegung im 4/4-Takt. Wie in den Suiten der späteren Zeit tritt sie auch bei Froberger der Form nach entwickelter und kunstgemäßer als die fol- genden Theile auf. Reichthum in der Melodie und Fülle in der Harmonie zeichnet sie unter der Tanzgruppe aus, und, da ihre Form eine größere Ausdehnung und Entwickelung gestattet, bietet sie dem Komponisten vor Allem Gelegenheit zum Ausdruck subjektiver Em- pfindungen. Solche Stimmungsbilder erkennen wir auch in den Froberger'schen Allemanden. *) a) lib. IV, part. IV, 2. Suite: A-dur-Courante. b) lib. IV, part. IV, 5. Suite: D-dur-Courante und Sarabande. **) Mattheson, „Vollkommener Capellmeister“ und „Kern melodischer Wi- senschaft.“

21) Johann Jacob Froberger. 377 In den Kreis dieser interessanten Tonstücke gehören außerdem die Trauerstücke: das »Lamento«, das von Meder „sehr ineinander geflochten“ genannte »Tombeau« in Fmoll und das von ihm eben- falls erwähnte »Memento mori«. Die beiden letzteren sind uns nicht erhalten geblieben, wohl aber könnte man zur Annahme geneigt sein, daß jenes Memento mori mit dem uns bekannten Lamento identisch sei. Folgende interessante Stelle aus dem zweiten Briefe der Herzogin an Huygens handelt ebenfalls von diesem Memento und seiner schweren Ausführbarkeit: „wollte gern das Memento mori

Froberger bei ihme (Huygens) schlagen so guet mir müglich were, der Organist zu Cöllen Caspar Grieffgens, schlagt selbiges tuck auch und hat es von einer Handt gelernt grif vor grif, ist schwer aus den Notten zu finden, habe es mit sonder fleis darum betracht wiewol es deutlich geschrieben und bleibe auch des hern Grieffgens seiner meinung, das wer die sachen mit von ihme hern Froberger Sel. gelernet, unmüglich mit rechter discretion zu schlagen, wie er sie geschlagen hat, der liebe Gott gebe, das wir alle Music liebhabende uns bei ihme im Himlichen Musen Chor ergötzen mögen. Amen.“ Die Schlußbemerkung über die Schwierigkeit einer guten Ausfüh- rung Frobergerischer Kompositionen bestätigt die Vermuthung, die sich uns bei genauerer Betrachtung der Allemanden aufdrängt, nämlich daß zu ihnen noch der Geist und das Herz eines denken- den und fühlenden Interpreten hinzukommen muß, um eine Wie- dergabe im Sinne des Komponisten zu leisten. Erst das „mit rechter Diskretion schlagen“, das belebende Hin- zutreten der subjektiven Empfindung hebt den wahren Werth aus den Noten heraus. Darum legt die Herzogin, die ihren Froberger so oft hat spielen hören, so großen Nachdruck darauf, daß der Organist das Memento „Griff vor Griff von Froberger's Hand gelernt hat.“ Es beginnt in der Klaviermusik mit Froberger die Zeit, wo Notenkenntnis und Technik allein zur richtigen Interpre- tation nicht mehr ausreichen. Daher seine Klage: „das vil von seiner composition vor ihre composition ausgeben und doch mit wiffen mit umbzugehen, sondern selbige nuhr verderben.“ Wir müssen uns die Nüancierung der Frobergerschen Allemanden nicht nur auf der Färbung der Harmonien und Klangstärke der Töne, sondern auch auf einer oft eintretenden Verzögerung oder Beschleu- nigung des Tempos beruhend denken, so daß die etwa in der Art 2 7 Mr

 unseres »rubato« gespielte Allemande nahezu den Charakter einer Deklamation erhält. Als das vielleicht am besten passende Beispiel hierfür ist das stimmungsvolle, im Allemandenstil komponierte La- mento zu nennen.") Einen unbeabsichtigt komischen Eindruck macht leider am Schluß die unglückselige glissando zu spielende Cdur-Tonleiter, „die Himmelstreppe“ oder „Jakobsleiter“, wie Ambros spottet, welche die Himmelfahrt des höchstseligen Ferdinandi IV. veranschauliche. Froberger ist hier einer Gefahr zum Opfer gefallen, die aus seinen Bestrebungen, den inneren Vorgängen der Seele in Tönen Ausdruck zu geben, leicht hervorgehen konnte, nämlich diese Be- strebungen auf das realistische Gebiet äußerer Erscheinungen auszu- dehnen und damit auf die bedenkliche Bahn der Tonmalerei zu ge- rathen. Daß der Meister diese Versuche wiederholt und wahrscheinlich mit demselben Erfolg gewagt hat, sehen wir aus einem Bericht Matthesons, der uns in einer „Ehrenpforte“ erzählt, daß er manuskriptlich von Froberger besessen habe: »Plainte, faite   Londres, pour passer la mélancolie, wobei eine Beschreibung desjenigen, so ihm zwischen Paris und Calais sowohl als zwischen Calais und England von den Land- und Seeräubern widerfahren, auch daß ihn der Engländische Organist gescholten, bei dem Arm zur Thür geführt und mit dem Fuß hinausgestoßen. Ingleichen eine Allemande, faite en passant le Rhin dans une barque en grand peril, mit einer ausführlichen Beschreibung.“ Von derselben letzten Allemande berichtet Mattheson an einer anderen Stelle,“) daß in ihr „die Überfahrt und die Gefahr, so die auf dem Rhein ausgestanden, in 26 Noten-Fällen (?) ziemlich deut- lich vor Augen und Ohren gelagert wird.“ Von beiden jedenfalls interessanten Allemanden hat sich bis jetzt noch nichts angefunden. In Beziehung auf die äußere Form hat die Allemande, mit einem Auftakt beginnend, keine fest begrenzte Taktzahl, wie wir sie eher bei den anderen Tänzen der Suite beobachten können. Es schwankt die Zahl zwischen 9 und 12. Sie ist, wie auch die an- dern Stücke, zweitheilig, ohne daß der erste Theil ein anderes Über- *) Diese Komposition sowie die auf S. 26-29 erwähnten find in Abschrift von der Verlagshandlung zu beziehen. *) „Vollkommener Capellmeister“. S. 130.

 gewicht als das in der Angabe des Hauptgedankens liegende besitzt. Die Modulation ist durchweg einfach und natürlich, indem sie den ersten Theil entweder in der Dur- oder Moll-Tonart der Dominante oder der verwandten Parallele beschließt und dann mit vermitteln- dem Übergang zur Haupttonart zurückführend das Ganze in der- selben, nach alter Manier aber immer in Dur, abschließt. Den äußerst geschickten Kontrapunktisten und Schüler des großen Fres- cobaldi verleugnet Froberger nirgends. Ja

öfters ergeht er sich in imitatorischen Bewegungen, ohne sich jedoch von ihnen feffeln zu lassen. So beginnt die Cmoll-Allemande der 9. Suite der ge- druckten Ausgabe zu dem Cmoll-Dreiklang des Baffes mit einem längeren bewegten Thema, das zuerst eine Beantwortung in der Oktave und dann in der Quinte findet, doch damit hört dann auch die ganze Fugen. Freude auf, da man im ganzen weiteren Verlauf kaum noch eine Erinnerung an das Eingangsthema ent- decken kann. Wir geben hier die Anfangstakte dieser Allemande: Eine an das Lamento durch den Rhythmus erinnernde Me- lodie finden wir in der D-dur-Allemande der 10. Suite der ge- druckten Ausgabe:

3S () Franz Beier. 21 -. Interessant sind an ihr außerdem die modern klingenden Schlußtakte: - . Gehen wir jetzt zur Courante über. Nach Mattheson sucht diese „ihrem Namen durch immerwährendes Laufen ein völliges Recht zu thun: doch so, daß es lieblich und zärtlich zugehe. Die Leidenschaft oder Gemüthsbewegung, die in einer Courante vorge- tragen werden soll, ist die süße Hoffnung, denn es findet sich was herzhaftes, was verlangendes und auch was erfreuliches in dieser Melodie, lauter Stücke, daraus die Hoffnung zusammengefüget wird.“ Sehen wir von dieser Couranten-Interpretation, die er an einem alten Beispiel, denn „die neuen fahren aus dem Geleise“) an dessen Schluß „sich noch eine kleine Freude erhebet“, zu ver- anschaulichen sucht, auf die Couranten Frobergers, so können wir vor Allem von dem „immerwährenden Laufen“ in ihnen nicht über- zeugt werden. Wir beobachten hier nur eine ruhige, zierliche Be- wegung, die eine störende Unterbrechung durch lang gehaltene Noten nicht gern sieht, obwohl auch solche vorkommen. Im Un- terschied von der Allemande ist sie im Tripeltakt komponiert, be- ginnt aber ebenfalls mit einem Auftakt. Es sind heitere, melodiöse Stückchen, die sich mit Gewandtheit an die ihnen voraufgehende ernste Allemande anschließen. Wir sehen sie von dieser sogar oft

25 Johann Jacob Froberger. 3S 1 die Motive entlehnen und mit überraschender Treue durchführen, ohne sich jedoch in ihrem eigenartigen Charakter dadurch beinträch- tigen zu lassen. Vergleichen wir z. B. gleich die erste Courante der Wiener Handschrift mit der Allemande, so können wir beobach- ten, wie sich die Courante im /-Takt aus der “%-taktigen mit voller Harmonie beginnenden Allemande zu einem selbständigen Stückchen herauswindet. Allem an de : Courante: Zuweilen begnügt sich Froberger auch, von einer genaueren Verfolgung der Allemanden-Melodie abstrahierend, einer Courante durch Zugrundelegung desselben Harmoniefundaments eine Ahnlich- keit mit der Suiten-Führerin zu geben, wie z. B. in den betreffen- den Schlußtakten der 4. Suite (Fdur) der Wiener Handschrift von 1649. Diese genaue Anlehnung an die Allemande, welche der Cou- rante einen variationenartigen Charakter giebt, bezieht sich indessen, wie schon vorher angedeutet, nur auf einen Theil der Couranten Frobergers. Andere entziehen sich in dieser Beziehung vollständig der Führung durch die Allemande und bilden ein selbständiges, eine neue Melodie einführendes Stück, wie z. B. die erste Courante

382 Franz Beier. (26 (Dmoll) der gedruckten Ausgabe, die hier als hübsches Beispiel einer Froberger'schen Courante erwähnt sein möge. Eine gewisse Steifheit in der Melodiebildung und Durch- führung der Courante sowohl wie der Sarabande ist nicht wegzu- leugnen. Es ist dies eine Folge der zu häufigen Kadenzirungen, welche der Entwicklung eines glatten Flusses in der Melodie noch hindernd entgegentreten, obwohl Froberger öfters durch Trug- schlüsse die Hemmung zu vermeiden sucht. So beginnt z. B. die Courante der 4. Suite (Gdur) der gedruckten Ausgabe gleich mit einer Kadenz, die wir zugleich schon als Sarabandenschluß aus dem ersten Theil der Wiener Handschrift kennen. Die Courante beginnt nämlich: r Im Tempo weit gemessener, im Charakter ernster und gravi- tätischer als die Courante ist die Sarabande. Da, wie Mattheson sagt, „sie keine laufenden Noten zuläßt, weil die Grandezza solche verabscheut“, stehen ihre Akkorde in der Regel ohne jede Verbindung, wie sie für die Courante charakteristisch ist, fest nebeneinander und geben dem Gang der Melodie einen gewissen Stolz. Froberger hält jedoch an diesem Princip nicht immer fest, sondern gestattet seiner Sarabande auch, wenngleich selten, eine freiere Bewegung, z. B. in dem Schluß der Cdur- Sarabande der 5. Suite in der Wiener Handschrift von 1649: ihr .- Ferner weisen wir an dieser Stelle noch

einmal auf die vorher erwähnte Lamento-Sarabande hin, welche in diesem Zusammenhang das ihr sonst eigene gravitätische Wesen abgestreift hat. .-

27 Johann Jacob Froberger. 383 Im Unterschied von der mit ihr den Tripeltakt theilenden Courante, welche mit dem Auftakt beginnt und mit dem Niederschlag schließt, tritt die Sarabande mit dem Volltakt ein und endigt mit dem zweiten oder dritten Takttheil in einem für die charakteristischen Schluß. Hinsichtlich ihrer Ausdehnung erscheint sie bei Froberger unter den anderen Suitentheilen am meisten beschränkt. Nur zu- weilen gestattet er ihr, und zwar im zweiten Theil, eine größere Breite, wie in der 2. Sarabande des zweiten und in der 1. Sarabande des vierten Buches der Wiener Handschrift. Als Beispiel nennen wir hier die Sarabande »sopra Mayrin«, in der ebenfalls der 2. Theil eine größere Entwicklung zeigt. Man erkennt in derselben eine Variation der vorangeschickten ersten Par- tite »sopra Mayrin«. Der erste Theil der jetzt im Festgewande der Sarabande gravi- tätisch einherstolzierenden Weise bringt jämmtliche Noten der ursprüng- lichen, zierlichen Melodie dieses Theils. Einige Abänderungen er- heischte der sich der gewaltsamen Sarabanden-Ummodelung nicht so willig fügende zweite Theil. Doch ist sein Ursprung an dem identi- schen Harmonie fundament und den im viertletzten Takt auftretenden charakteristischen Notenfolgen: ghd und a ce nicht zu verkennen. Ein eigenes Verfahren beobachtet Froberger am Schluß ver- schiedener seiner Sarabanden durch Wiederholung der Schlußphrase. Es sind dies sehr melodiöse Wendungen, deren Wiederholung wohl wie ein Echo wirken soll, wie wir denn auch diese betreffen- den Stellen in der gedruckten Rogerschen Ausgabe mit piano, doucement oder discrétion bezeichnet finden. Unter mehreren anderen, zu welchen auch die Lamento-Sarabande gehört, weist die 5. Sarabande (D dur) des 4. Buchs der Wiener Handschrift, welche wir vorher schon als die einzige im Violin- und Bariton- Schlüffel notierte erwähnt haben, eine solche Wiederholung auf, in- dem sie schließt: -.

384 Franz Beier. 28 Dieses „Echo" stammt ebenso wie die Vortragszeichen des crescendo, decrescendo und piano, forte, welche nach Burney zum ersten Mal in Madrigalen von Mazzocchi (1638) zur Anwen- wendung kommen, aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und wurde schnell ein beliebtes und vielgebrauchtes Mittel zur Be- lebung des Vortrags. Im grellsten Gegensatz zur Sarabande steht die ebenfalls aus zwei Wiederholungstheilen bestehende leichtfüßige Gigue, welche zum Ausdruck leidenschaftlich erregter Stimmungen von Froberger nicht benutzt wird. Frobergers Gigues sind zum großen Theil fugierte Stücke, in denen er eine kontrapunktische Meisterschaft glänzend dokumentiert. Der Schnelligkeit ihrer Bewegung entsprechend gehen die größtentheils im /-, %-, %- oder 1%-Takt; wenn sie auch öfters in gerader Taktart geschrieben ist, so ist doch in den meisten Fällen ihre Gliedtheilung eine ungerade, so daß z. B. der 1%- Takt im 4/4-Takt mit Triolen zu erkennen ist. Wir können bei Froberger zwei Arten von Gigues unterscheiden, von denen die eine im wirklichen /-Takt in gehaltenerer Bewegung sich dem Wesen der Allemande nähert, während die andere im Tripeltakt als Presto wiederzugeben ist, welche letztere Bezeichnung z. B. ja auch den Gigues der Händel'schen Klaviersuiten öfters beigefügt ist. Als Beispiel für die erste Art führen wir hier den Anfang der Gmoll- Gigue aus der gedruckten Ausgabe an, welcher zugleich, abgesehen vom Rhythmus natürlich, durch seinen Anklang an den ersten Theil einer bekannten Choralstrophe (Wer nur den lieben Gott läßt walten) interessant ist: FEF .-- HEEE-ZEEEEE - Fs - "e-g .T-ET - L =-. w/ FE z-FL-HH-=-H Ein anderes Beispiel zeigt uns das Motiv der 3. Gigue im 4. Buch der Wiener Handschrift, welches durch eine Identität mit dem ersten Allemanden-Motiv der 3. handschriftlichen Suite des zweiten Buchs bemerkenswerth ist: HHLEH. #FFF Durch eine kleine rhythmische Veränderung hat sich Froberger hier- aus ein anderes Giguen-Motiv gebildet, welches wir als Beispiel seiner schnelleren Gattung geben:

29) Johann Jacob Froberger. 385 #FFF ---- Als Beispiel der 6/-taktigen Gigue erwähnen wir noch den Anfang der handschriftlichen Amoll-Gigue des 4. Buchs: HH ====== .-."Hz: H. F- I__- e/ I Diese Gigue ist die einzige, in welcher Froberger am Schluß einen Wechsel in der Taktart vornimmt. Es tritt nämlich vom viertletzten Takt an, welcher in der gedruckten Ausgabe, wo diese Suite ebenfalls zu finden ist, die Bezeichnung » discretion« trägt, 4/4-Takt

an die Stelle des bisherigen 6/4-Takt. Seine Themen führt Froberger mit meisterlicher Gewandtheit in Art eines fugato durch, ohne sich jedoch über Stimmenführung große Skrupel zu machen. Diese melodiösen Stücke haben dadurch einen eigenthümlichen Reiz, daß bald aus hoher Kantilene, bald aus der Tiefe des Baffes heraus das Thema uns neckisch ent- gegenklingt. In zwei Kompositionen dieser Art weicht Froberger im zweiten Theil von seinem Anfangsthema ab, einmal in der dritten Gigue der Roger'schen Ausgabe durch eine, wenn auch un- bedeutende, rhythmische Veränderung des Themas, dann aber in der 9. derselben Ausgabe durch vollständiges Aufgeben des alten Themas, für welches er ein neues, beweglicheres einführt. Als Beispiel seiner Art sei hier noch eine Gigue erwähnt, welche wir als bis jetzt unbekannt in dem Tabulatur-Manuskript finden, wo sie als eine Komposition Frobergers bezeichnet ist. Es ist eine im leichten 9/4-Takt graziös und munter dahinfließende Melodie, ein Salon-Stückchen, das durch eine mit p. bezeichneten Wiederholun- gen von melodiösen Wendungen im zweiten Theil an die vorher bei der Sarabande gemachten Beobachtungen erinnert. Am Schluß wollen wir noch einer Außerung Huygens" über eine Gigue von Froberger gedenken, die wir aus der Korrespondenz citieren. In treuer Erinnerung an seinen unvergeßlichen Freund schickt dieser im Jahre 1675, also 8 Jahre nach des Künstlers Tode, dem als Lautenspieler damals berühmten Saint Luc, dessen »savante oreille« er schätzte, »une Gigue de feu le grand Frobergher«,

 welche er für die Laute, ohne die er nie reiste, übertragen hatte, mit folgenden Worten: »Parmices escrits je vous prie de considerer avec attention une Gigue de feu le grand Frobergher, que j'ai transportée sur le luth. Vous y trouverez des passages excellents et une fin merveilleuse. Je ne scay rien par coeur de qui que ce soit: mais j'en ai pris la peine pour ceste piece et en faymon estude; ne la touchant aussi que pour moy mesme, comme ce n'est nullement viande   tout palais«. So war mit Frobergers epochemachendem Vorgang der Klavier- musik eine neue, für die charakteristische Bahn eröffnet, auf welcher ihrer bald große Erfolge warteten. War auch die Form noch knapp und eng bemessen, wie denn das ganze 17. Jahrhundert hindurch die Tanzform einen dominierenden Platz behauptete, so barg sie doch gehaltvolle, kräftige Gedanken und Motive, die den Keim einer breiteren Entwicklung und Durchführung wohl in sich trugen. Für eine solche waren aber in der Suite noch zu enge Grenzen gesteckt, bis endlich die Klavier-Sonate des 18. Jahrhunderts dieses in der Form liegende Hindernis beseitigte und nun die Klaviermusik zur höchsten Blüthe brachte.

zzematisches Verzeichnis - der Suiten =. CL-VOn S D WPIADEDHEIKE ERA. .- 2 8

Suiten der Wiener Handschrift. No 1. a) 2tes Buch,4ter Theu. Allemande Courante Sarabande No 2. Allemande Courante Sarabande

Allemande Courante. .- .- .-. -. -. === = Sarabande. Allemande Courante Sarabande Allemande. Courante Sarabande

N96. Fantasie sopra Mayrin. 6 Partiten; Courante, Double, Saraband. N97 b) 4“-Buch,4terrhein. Allemande Gigue Courante Sarabande Allemande Gigue Courante Sarabande

N09. Allemande Courante Sarabande Allemande Gigue Courante Sarabande

N011. Allemande Gigue Courante Sarabande N012. Lamento Gigue Courante Sarabande

II. 7 Suiten der gedruckten Amsterdamer Ausgabe (10 Suittes de Clavessin; Roger) N013. Allemande Courante Gigue Sarabande Allemande Courante Sarabande Gigue

N015, Allemande Courante Sarabande No. 16. Allemande Courante Sarabande - Die Aichste Buite steht als 28. in d.Wiener Handschrift IV,4.

No 17 Allemande Courante Sarabande Gigue No. 18. Allemande Courante Sarabande - Die

nächste Suite steht Gigue als Ante S. in d. Wiener Handschrift IV,4.

10 Allemande Courante Sarabande Gigue Allemande Courante Sarabande Gigue

III. Suiten des in Besitz des Herrn Prof. Spitta befindl. Tabulatur Manuscr. N021. Allemande Courante Sarabande No.17 No. 22. Allemande Courante Sarabande

Courante Sarabande Gigue